الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي — كليــة الآداب واللغــات

جامعة الحاج لخضر – باتنة – — قسم اللغة العربية وآدابها

دلالات السرد في رواية الشمعة والدهاليز للطاهـر وطـار

مذكـرة مقدمـة لنيل شهـادة الماجستير في علـم الدلالـة

إعــداد الطالب — **إشراف الدكتور**

إبراهيم سواكر — عبد الرحمان تركي

أعضـاء لجنة المناقشة

أ/ الدكتور	عبد السلام ضيف	أستاذ التعليم العالي	جامعة باتنة	رئيسا
الدكتـور	عبد الرحمان تركي	أستاذ محاضر	جامعة الوادي	مقررا ومشرفا
أ/ الدكتور	إسماعيل زردومي	أستاذ التعليم العالي	جامعة باتنة	عضوا
الدكتـور	السعيد جاب الله	أستاذ محاضر	جامعة باتنة	عضوا

السنـة الجامعيـة: 2012 / 2013

بسم الله الرحمن الرحيم

الإهداء

إلى من ربياني صغيرا الى من كانا بجانبي طيلـة حيـاتي
إلى االنور المضيء في الأيام العسيرة

..الوالدين الكريمين..

الى من ستكون حياتي معها
.. شمعـــة ..
فتيلها الحب .... وضوءها الأمـل
خطيبتـي الغاليـة الأسـتاذة

.. زينب..

إلى أحبتي بدون اسـتثناء

..الإخوة... الأصدقاء..

مادامت الحياة صفحات دربها الإخلاص

إبراهيم

مقدمة

يعد موضوع الدراسات السردية أحد الموضوعات التي لاقت اهتمام كثير من الدارسين وكانت محطّ أنظارهم وموضع عنايتهم، وقد استطاعت أن تسجل لها حضوراً فاعلاً في الأوساط الأدبية، وذلك من خلال الدراسات العديدة التي تناولت جميع النصوص والخطابات من خلال مقاربة شكل المضمون، أو دراسة دال الدلالة، أو معالجة مبنى المحتوى، وذلك بدراسة الأشكال السردية ضمن العامل السردي، ودراسة الأشكال الخطابية ضمن العامل الخطابي.

وقد عملت الدراسات النظرية والتطبيقية للعمل الأدبي، كل من الشكلانية والشعرية والدلالية على ظهور الخطاب الأدبي كأداة تحليل بنيوي وعلامي ودلالي باعتباره بناء مستقلا .

ومن هنا تبدأ رحلة التقارب الفني ودلالاته، فكون الرواية فضاء رحبا للتعبير عن الهموم والهواجس، بات من الضروري البحث عن طرائق مثبتة لتصوير هذه القيم، في عالم أقدر على تمثيلها وطرحها طرحا فنيا واعيا، يجعل حيثياتها مقولة من مقولات الفن المتجاوز تحديدات وثوابت الواقع إلى تحقيق انفلات تصويري ينطلق من التلميح والتأشير كنتاج لعبة كتابية واعية يجيدها كاتب المنجز السردي.

ومن هذا المنطلق جاء اختياري لرواية "الشمعة والدهاليز" للطاهر وطار، اختيارا تسوغه مكانة هذا الخطاب في حقل السرديات العربية، لما يطبعه من خصائص فنية تنفتح على مشارف التأويل إنفتاحا يدمر قداسة البناء والتشكيل السردي المألوف، ويقوم بتفتيت آليات الصوغ الكلاسيكي في محاولة القارئ استبطان دخائل الأنساق وسبر دلائل النظام.

وجاء الاختيار أيضا للرغبة في استكناه المجهول في النص الروائي الجزائري، فقد تكون هناك بعض الدراسات التي تناولت السرد الروائي الجزائري عموما والسرد الروائي لدى الطاهر وطار خصوصا، لكن الجزء الأكبر منها مال إلى أنماط من المعالجات التقليدية التي شاعت في نقدنا العربي، الذي تأسس على أيديولوجية سياسية واجتماعية بعيدا عن أجواء النص الداخلية، فما زال البحث في مجال التقنيات الفنية مخفيا يحتاج إلى دراسات طموحة للوصول إلى ما هو أكثر وأنضج إلى جانب محاولة إماطة اللثام عن بعض الجوانب الغامضة في مجال الخطاب الروائي الحديث، وتحديد آليات استيعاب الحداثة على مستوى الخطاب الروائي الجزائري الحديث.

إن إنبناء نص رواية " الشمعة والدهاليز" على نظام خاص، جعل اهتمامنا بدلالات الصيغ السردية كلبنات تشكيلية نعاين من خلالها الأنساق والأنظمة المتحكمة في الهرمون الدلالي للخطاب، وهذا ما استوجب التحليل الاحتكام إلى هيكل أو مخطط بحثي مصدر بمقدمة وثلاثة فصول، ليختم بخاتمة كانت حوصلة للنتائج المستقاة من عملية القراءة والتحليل لرواية " الشمعة والدهاليز"، وعليه فقد جاء التوزيع على النحو التالي:

الفصل الأول كان بعنوان تداخل العلاقات السردية وكان هو البوابة التي سألج من خلالها إلى البحث ، حيث قسمته إلى مبحثين، حيث جاء المبحث الأول تحت عنوان: تقنيات السردي وتطرقت فيه إلى إشكالية المصطلح وحاولت فيه التعريف بالسرد ثم بعدها حاولت عرض أشكال السرد وبعدها حاولت إثارة العلاقة بين السارد والمؤلف والمتلقي وأثرها في المسار السردي، وجاء المبحث الثاني تحت عنوان، أهمية العلاقة بين الوصف والسرد الروائي حيث تطرقت إلى طبيعة الوصف ودوره في النص الروائي ثم حاولت بعدها تتبع ارتباط الوصف والسرد ودور العلاقة بينهما في إثراء النص الروائي.

أما الفصل الثاني: فقد خصص لدراسة البناء الفني في رواية "الشمعة والدهاليز"، وقد قسمته إلى ثلاثة مباحث وجاء المبحث الأول لتتبع البنية الزمنية في "الشمعة والدهاليز" لتكون لي وقفة على مفهوم الزمن الروائي ثم التطرق للترتيب الزمني للأحداث ومحاولة تتبع الاسترجاعات والاستباقات التي أتت في العمل الروائي، بعدها حاولت القيام بعرض تقنيات زمن السرد من خلال حركات السرد الأربع والتي تتحكم في الزمن الروائي ، أما المبحث الثاني كان تحت عنوان: دور الفضاء المكاني في البناء الفني حيث حاولت فيه إعطاء مفهوم للمكان، لأعرج بعدها على تجليات المكان في الخطاب الروائي لأستعرض بعدها وظائف وجماليات المكان في الرواية، أما المبحث الثالث فجاء تحت عنوان: الشخصية الروائية ودورها في البناء السردي، حيث حاولت إعطاء مفهوم الشخصية وأهميتها الروائية، وبعدها عرجت على حركية الشخصيات، ثم بعدها تطرقت إلى مقروئية أسماء الشخصيات.

أما الفصل الثالث من البحث فعنونته بـ: دلالات الخطاب السردي في رواية "الشمعة والدهاليز"، وقد قسمته إلى مبحثين: فكان المبحث الأول بعنوان: حداثة البناء السردي وقمت فيه بعرض أسلوب تقديم السرد من خلال استظهار أنماط السرد والأنواع السردية، ثم بعدها التطرق إلى النسيج اللغوي في رواية "الشمعة والدهاليز" من خلال تتبع لغة السرد في الرواية، ثم بعدها تعرضت إلى: العنوان جمالية التشكيل وبلاغة الدلالة، أما المبحث الثاني فكان تحت عنوان : تجليات التفاعل النصي ودورها في دلالة الخطاب من خلال محاولة عرض مسار المتفاعلات النصية، لأتطرق بعدها إلى توظيف التراث في رواية " الشمعة والدهاليز".

لتفضي الدراسة إلى خاتمة تم فيها عرض أبرز النتائج التي تم التوصل إليها لتكون هذه النتائج بمثابة تفجير لتساؤلات أخرى توقف عندها البحث، فتثير في النفوس شيئا من القلق والحيرة في متابعة القراءة والتأويل، كون النص مجالا خصبا لتوليد الدلالات.

والملاحظ من الناحية المنهجية أن تقسيمات البحث كلها لا تكاد تبتعد عن دلالات السرد، وحتى نقدم دراسة متكاملة، حاولنا دعم كل الفصول بمجموعة من الشواهد التي تم توزيعها بشكل يدعم الفكرة حسب الوظيفة التي تغلب على الشاهد، وذلك حتى يتاح للقارئ إمكانية تكوين تصور عام يمكنه من مسايرة التحليل ومتابعته، كما عملنا على توخي الوضوح المنهجي في التطبيق والتحليل.

وحتى وان كان هذا التقسيم يوحي بالتعميم، فإن محاولة الظفر بمراجع خاصة في ميدان السيميولوجيا السردية لم يكن ليتوازى والعناصر المحورية التي تطلبها البحث، كما حاولت جاهدا قراءة معظم ما كتب حول المؤلف وآثاره سواء أكانت دراسات ببلوغرافية أم الدراسات النقدية الحديثة والتقليدية، كما لم يكن من السهل التحكم في جزئيات التناول السيميائي سرديا أمام قلة الدراسات الإجرائية المثرية للتحليل الروائي، وعليه فقراءتنا لرواية " الشمعة والدهاليز" هي مغامرة لا تخلو من الصعوبات والعوائق.

ورغم ذلك حاولت الاجتهاد قدر الاستطاعة من أجل استقاء الدراسات الحديثة في هذا المجال محاولا بذلك الوصول ولو بقدر بسيط إلى تفكيك دلالات هذا النص الروائي.

وقد اعتمدت في بحثي على جملة من المراجع منها:

كتاب في نظرية الرواية(بحث في تقنيات السرد) لعبد المالك مرتاض وكتاب بناء الرواية لسيزا قاسم وكتاب شعرية الخطاب السردي لمحمد عزام وكتاب بنية الشكل الروائي(الفضاء- الزمن- الشخصية) لحسن بحراوي.

وبعد القراءة المتفحصة والمتأملة لدلالات السرد في رواية " الشمعة والدهاليز" كان اختيار المنهج النقدي ضرورة ملحة لتحديد طرائق البحث، لكون المنهج النقدي أساسا يضبط نتائج التحليل ويعين على تلمس الطريق السليم لاكتشاف بواطن النص الروائي، وذلك حينما يستخدم بآليته المحددة لا بحرفيته الاتباعية المقلدة، ورغم أهمية استنطاق المناهج النقدية القديمة كالمنهج النفسي والمنهج الميثولوجي، إلا أن الدراسة حاولت تخطي المنحى التقليدي الذي ساد بواكير النقد العربي، وذلك بتبني المفاهيم والنظريات الحديثة التي تعنى بالنص أولا، وذلك باعتماد المنهج السيميائي لأنه أقرب المناهج التي تبحث عن علاقة السرد بالمدركات الحسية، واتخاذنا المنهج السيميائي على اختلاف نظرياته ومصطلحاته ومفاهيمه منهجا للتحليل، سيحتم علينا البحث في دلالة النظام السردي على اعتبار أن النص الروائي إجراء دلالي قبل أن يكون مادة تعبيرية، تسعى من خلاله السيميائية إلى الكشف عن دلالات الأنظمة والأنساق الكامنة، كونها تسلم بوحدة الظاهرة الدلالية، كيفما جاءت لغتها وكيفما تجلت في كل شكل، وعليه فيغدو كل مكون هو علامة تحيل على عدد لا متناه من الدلالات، والذي يجعل من إمكانية الظفر بإجابة عن سؤال ما، هي محاولة مقارباتية في اشتغالنا على النص الروائي انشغالا سيميائيا، فمطلب التحليل أساسا موجه لخدمة الدلالة في غفلة عن التشكيل، الذي قد نعمل على توظيفه للوصول إلى الدلالات والإيحاءات التي يضمرها الملفوظ السردي.

ولا يسعني في ختام هذه المقدمة إلا أن أتقدم بجزيل الشكر إلى الأستاذ المشرف الدكتور: عبد الرحمان تركي، الذي قام بالإشراف على هذه الرسالة، كما لا يفوتني إلا أن أتقدم أيضا بعبارات الشكر والإمتنان لكل الذين ساعدوني في هذا العمل.

ولا أزعم أنني قد ألممت بكل حيثيات دلالات السرد في رواية " الشمعة والدهاليز" ، مادام فعل القراءة منفتحا على أكثر من طريق وأكثر من آلية، وعليه سيبقى هذا البحث على ما فيه من نقائص جهدا حاولت الوصول فيه إلى قراءة إفتراضية، في هذه الفترة الوجيزة حيث سيكون مجالا للتقويم من قبل أعضاء اللجنة الموقرين.

الفصـــــل الأول
تداخل العلاقات السردية

تقنيـات السـرد

أولا : إشكالـية المصطلـح

ثانيـا: أشكـــال الســـرد

ثالثا: أثر العلاقة بين السارد والمؤلف

والمتلقي في المسار السردي

أهمية العلاقــة بين الوصف والسرد الــروائي

أولا: طبيــعة الوصـــف

ثانيـا: دور الوصـف في الروايـة

ثالثا: العلاقة بين الوصف والسرد في الرواية

المبحث الأول: تقنيات السرد

أولا : إشكالـية المصطلـح

يعد مصطلح السرد من أكثر المصطلحات إثارة للجدل، بسبب تفاوت الأفكار والرؤى التي تعتري مفهومه، وتعدد المجالات المتنازعة حوله وينحصر ذلك على مستوى الدراسات النقدية العربية أو الدراسات النقدية الغربية، فقد تم توظيف هذا المصطلح في عديد المفاهيم المختلفة ، بحيث تداخلت كثير من المجالات التي أزيلت فيها الحدود الاصطلاحية التي يمكننا من خلالها تتبع بداية ونهاية السرد.

هذا ما جعل الكثير من النقاد يطلقون مصطلح السرد بالحكم على المستوى اللغوي في العمل الروائي (الرواية)، ومرة يقولون عن عمل صياغة الأحداث التاريخية في العمل التأريخي سردا، بل وصل الأمر إلى جعله ممتدا لعالم السينما والصور واللوحات، ويمكننا إطلاق السرد على جميع الكتابات لوجوده في أي نص وإن كان يختلف من نص إلى آخر، وكذلك نجده في جل الأساطير والحكايات والملاحم والسير والحكايات الشعبية، كلها أنواعا للسرد يمكن البحث فيها واستخراج نظرية للسرد منها[1].

وتشترك مع السرد في أداء معناه باعتباره صياغة لعلاقة الفرد بالموجودات، ومحاولة إدراك موقعه في هذا الوجود، ومن خلال استذكار الأحداث الماضية وما جرى فيها، مصطلحات أخرى كالقص والحكي والعرض والخطاب والنص[2].

1- السرد والقص : مما يلتبس علينا عند تحديدنا لمفهوم السرد، هو التداخل في استخدامه بين الرواية والتاريخ لتشابه أدوات الروائي والمؤرخ، بحيث لم يستطع الدارسون إيجاد مصطلحات يفرقون بها

1- مدحت الجيار، السرد الروائي العربي -قراءة في نصوص دالة-، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د ط، 2005، ص 48.

2- إبراهيم صحراوي، السرد العربي القديم- الأنواع والوظائف والبنيات-، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، بيروت، ط 1، 2005، ص 24.

بين ما يكتبه الروائي والمؤرخ كونهم يعتبرون ما يكتبه كلاهما سردا، ولم يتخذوا لكتابة المؤرخ مصطلحا مستقلا يوضح

مفهومه عن مفهوم ما يكتبه الروائي – مفهوم السرد الروائي – مع استقلال كلا المفهومين استقلالا تاما[1]، وذلك لاستحضار المؤرخ لأحداث تؤخذ على محمل الجد والحقيقة، وحدثت بالفعل، أما الروائي فيعمل على صناعة وهمية للأحداث وبذلك يفصل بينهما، الصناعة الوهمية للأحداث (الخيال).

وتتمحور كلمة (السرد) في التراث العربي حول معاني الاتساق، التتابع، الموالاة، والنسيج والسبك ووردت هذه اللفظة في القرآن الكريم في قول الله تعالى:" وَلَقَدْ آتَيْنَا دَاوُودَ مِنَّا فَضْلًا يَا جِبَالُ أَوِّبِي مَعَهُ وَالطَّيْرَ وَأَلَنَّا لَهُ الحَدِيدَ أَنِ اعْمَلْ سَابِغَاتٍ وَقَدِّرْ فِي السَّرْدِ وَاعْمَلُوا صَالِحًا إِنِّي بِمَا تَعْمَلُونَ بَصِيرٌ "[2] فسّر القرطبي " قَدِّرْ فِي السَّرْدِ" السرد يعني نسج حلق السرود..........ويقال سرد الحديث والصوم، فالسرد فيهما هو مجيئهما في نسق واحد، وهو ما يفهم منه أن السرد هو الربط المتقن بين أجزاء الشيء[3].

أمّا القص كما جاء في لسان العرب هو الخبر، قصّ عليّ خبره يقصُّه قصًّا، أورده وتقصَّص الخبر تتبَّعه[4].

وقد ورد هذا المصطلح في كثير من النصوص القديمة والحديثة كما نجد ذلك في القرآن الكريم في مواضع كثيرة منها، في قوله تعالى:" نَحْنُ نَقُصُّ عَلَيْكَ أَحْسَنَ القَصَصِ بِمَا أَوْحَيْنَا إِلَيْكَ هَذَا القُرْءَانَ وَ إِنْ كُنْتَ مِنْ قَبْلِهِ لِمَنَ الغَافِلِينَ "[5].

فالقص هو رواية الخبر وإظهاره والتبليغ به واقتفاء أثر جزئياته من البداية حتى النهاية، كما يغلب عليه الامتداد الزمني من خلال سرده لمسارات كاملة كسرد لقصة حياة أو غيرها.

1- عبد الرحيم الكردي، السرد في الرواية المعاصرة(الرجل الذي فقد ظله نموذجا)، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 2006، ص 99.

2 – سورة سبأ، الآية، 10-11.

3 – إبراهيم صحراوي، السرد العربي القديم- الأنواع والوظائف والبنيات-، ص 31.

4 – أبي الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور الأفريقي المصري، لسان العرب، مجلد 3، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2008، ص 324.

5 – سورة يوسف، الآية 3.

كما نجد حديثا استخدام النقاد والمؤرخين والمترجمين العرب لفظتي (السرد) و(القص) قي مواضع متباينة ومختلفة، ولم يولوا العناية للفرق في استخدام اللفظتين في التراث العربي[1]، ولا نكاد نجد باحثا أعطى مفهوما لأحدهما مستقلا عن مفهوم الآخر، إلاّ نادرا كما نجد ذلك عند الدكتورة نبيلة ابراهيم عندما استخدمت المصطلحين للدلالة على مظهرين متداخلين في النص الروائي، حيث جعلت القص أهم من السرد، حيث رأت أن كلمة (قص) تدل على عمل القاص في صياغة النص بكل مستوياته، أما السرد فهو يخص المستوى اللغوي، وعليه فهي تعني بالقص الصناعة وبالسرد الصياغة .

2- السرد والحكي والعرض: يفرق سعيد يقطين بين الحكي والسرد، فهو يعرف الحكي بقوله " يتحدد الحكي بالنسبة إلي كتجلّ خطابي سواء كان هذا الخطاب يوظف اللغة أو غيرها، ويتمثل هذا التجلّي الخطابي في توالي أحداث مترابطة، تحكمها علاقات متداخلة بين مختلف مكوناتها وعناصرها"[2]، ومعنى ذلك أن سعيد يقطين يرى أن الحكي هو التصرف في الحكاية وطريق تشكيلها وعرضها من خلال اللغة في الرواية والصورة في السينما والممثلين في المسرح وعليه فهو لا يجعل الحكي خاصا بالرواية بل يشمل جميع الأعمال التي تحتوي على حكايات كالمسرح واللوحات والسينما[3].

أما السرد فيخص به الرواية فقط من خلال اللغة، وهو أخص من الحكي، لأنه مجرد صياغة لغوية للأحداث، بينما الحكي صياغة للحكاية من كل المستويات.

3- السرد والخطاب والنص: تشترك هذه المصطلحات الثلاثة في التعبير أو المستوى اللغوي في الرواية، وتتداخل في مفاهيمها من خلال التعابير التي تختلف النظريات حولها (فتودوروف) يرى أن العمل الأدبي يحوي شقين، الحكاية والسرد فالحكاية تختص بالأحداث المتحركة في الزمان والسرد يشمل طريقة تشكيل الحكاية وأساليب عرضها فالسرد عنده يجمع بين مفهوم الحكي والسرد[4].

---

1 - عبد الرحيم الكردي، السرد في الرواية المعاصرة(الرجل الذي فقد ظله نموذجا)، ص 101.

2 - سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبئير)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط01، 1997، ص 46.

3- عبد الرحيم الكردي، المرجع نفسه، ص 102.

4 - المرجع نفسه، ص 104.

ويرى عبد الرحيم الكردي أن مصطلح الخطاب يتعلق بمستوى القول في الرواية ويرى أن الخطاب أهم من الحكي لأن كل خطاب روائي يشمل داخله حكيا، أما مصطلح النص فيختص بالمادة اللغوية المنجزة والمتمثلة في الكلمات والعبارات التي تتضمنها الرواية[1].

فالنص لغة مكتوبة لها بنيتها الذاتية المستقلة، والخطاب قول يرتبط بموقع القائل وهيئته.

▪ تعريـف الســرد:

السـرد في اللغة:

كلمة (سرد) كما ورد في لسان العرب تعني: "تقدمة شيء إلى شيء تأتي به متَّسِقا بعضه في أثر بعض متتابعا.

سرد الحديث ونحوه يسرده سردا إذا تابعه، وفلان يسرد الحديث إذا كان جيد السياق له.

وسرد القرآن تابع قراءته في حذْر منه، وسرد فلان الصوم إذا ولاه وتابعه وفي الحديث أن رجلا قال لرسول الله –صلى الله عليه وسلم– إني أسرد الصيام في السفر فقال:" إن شئت فصم وإن شئت فأفطر".

وقيل السرد السمر والسرد الخلَق، وقوله عز وجل "وَقَدِّرْ فِي السَّرْدِ" قيل: هو أن لا يجعل المسمار غليظا والثقب دقيقا فَيَقْصِمُ الحلق، ولا يجعل المسمار دقيقا والثقب واسعا فيقلقل أو ينخلع أو يتقصف، اجْعَلْهُ على القصد وَقَدْر الحاجة، وقال الزجاج السرد السمر وهو غير خارج من اللغة لأن السرد تقديرك طرف الحلقة إلى طرفها الآخر"[2].

السرد اصطلاحا:

يمكننا إطلاق كلمة السرد على أي نص أدبي. وللسرد خصائص فاعلة في مكونات النص، ويختص مصطلح سرد الرواية بجماليته وتعدد المناهج فيه، وهو يقال أو يكتب لغة أدبية وعليه تتقاطع اللغة الأدبية مع البنية السردية وتوجهات السارد والمتلقي مع البنية الحضارية في ومضة تاريخية تضم في

---

1 – المرجع السابق، ص106.

2– أبي الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور الأفريقي المصري، لسان العرب ، ،مجلد 02، ص 159.

طياتها كل هذه العناصر مجتمعة مشكلة لحمة مع بعضها من الجانب البنيوي واللغوي والتقني الداخلي والخارجي[1].

ويعرف طه وادي السرد بأنه: "الطريقة التي يصف أو يصور بها الكاتب جزءا من الحدث أو جانبا من جوانب الزمان أو المكان الذين يدور فيهما، أو ملمحا من الملامح الخارجية للشخصيات، أو قد يتوغل في الأعماق، فيصف عالمها الداخلي وما يدور فيه من خواطر نفسية، أو حديث خاص بالذات "[2]، فهو إذن خطاب يرتبط بالسارد بداية، وببيئته ثانية، وبالرسالة التي يرسلها لمن يسرد له ثالثة.

ولمعرفة نظرية تحليلية لقراءة النصوص السردية، وفهم النصوص وشرحها ومنها تحليلها وتأويلها، تتغير النظرة للسرد ونقده بتغير المشاهد التي يرصدها ويسردها كالبيئة الثقافية المحيطة، والتصورات النظرية والمنهجية لكل مرحلة يصل إليها النص السردي، فكل تطور للنص أو النقد يتطلب رؤية جديدة، فسلطة النص تتطلب الجدية والوعي كي تتطور.

وتحتاج منا معرفة السرد الإحاطة بالسرد العام والخاص وأجناسه وطرق تحليله السيميائية اللسانية والخطابية اللفظية، والذي من خلاله يمكننا النفاذ لمعرفة طرق أداء السرد وتجلياته في النص الأدبي، وخارجه من الكتابات السردية[3].

ويربط عبد الله إبراهيم في كتابه (السردية العربية) الظواهر الكونية برؤيتين مركزيتين للكون عرفتهما الثقافة التراثية في إطارها الديني خصوصا، كتابيا وشفاهيا، كما قام برصد ملامح القص التراثي وبنياته السردية الموجودة في المقامات وألف ليلة وليلة والسير الشعبية وعليه فقد كانت الثقافة العربية التراثية تزخر بأشكال متعددة للسرد والتي كانت ذروتها " ألف ليلة وليلة" التي فتحت عصر القص عالميا[4].

---

1 – مدحت الجيار، السرد الروائي العربي –قراءة في نصوص دالة–، ص 48-49.

2– طه وادي، دراسات في نقد الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د ط، 1989، ص 43 .

3 – مدحت الجيار، المرجع نفسه، ص 49 .

4 - صلاح صالح، سرديات الرواية العربية المعاصرة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، د ط، 2003، ص 15 .

وتجدر الإشارة إلى أن تحديد مفهوم السرد بهذا الشكل ما هو إلا رصد لمظهر ثابت لظاهرة ديناميكية متطورة، فالسرد عبر الزمن لم يتوقف عند شكل بعينه، ولم يكن على نسق واحد، بل هو في حراك دائم ومستمر يرصد ويتبع إذا كان الهدف تاريخيا، وتظهر مقوماته في كل مرحلة في الرواية المعاصرة.

والسرد هو العملية التي يقوم بها السارد أو الراوي وينتج عنها النص القصصي المشتمل على اللفظ أي الخطاب القصصي والحكاية أي الملفوظ القصصي[1].

والسرد عند شيلوميث ريمون كينان(Sh.R.Kenan) هو " التواصل المستمر الذي من خلاله يبدو الحكي كمرسلة يتم إرسالها إلى مرسل إليه، والسرد ذو طبيعة لفظية لنقل المرسلة وبه كشكل لفظي يتميز عن باقي الأشكال الحكائية الفيلم الرقص ....الخ" [2].

وعليه فالسرد هو التقنية التي يمتطيها الراوي والسارد لينقل أحداثا معينة سواء أكانت هذه الأحداث حقيقة أم خيالا، لأن الرواية لا تعدو أن تكون عملا تخييليا عبر فعل السرد لأن السرد مدخل رئيسي لكل ما هو تخييلي، فهو أداة يحبك بها السارد السيطرة على عقل المتلقي ليستطيع من خلاله الغور والغوص في ذاته لخلخلة كل ما هو موضوع في أفق تصوره لتكون المباغتة عنوانه ولتهيئتة لتقبل عمل تخييلي يمتزج فيه الهدم بالتشييد قصد الوصول لقراءة مختلفة وقراءة محتملة.

وقد أخذ مفهوم السرد في التطور مع النثرية الجديدة من خلال انفتاحه على طروحات النقد الحداثي لتكون الرواية من أقرب الأجناس الأدبية لتمثيل هذه التقنية خاصة مع النظرة المغايرة لكتابها في التعامل مع اللغة وزمن الحدث، وفضاء الحكي "فإن كانت السردية في مفهومها التقليدي تعني وظيفة يؤديها السارد ويقوم بها وفق أنظمة لغوية ورمزية فإنها قد اتخذت مفهوما واسعا ومغايرا يتصل بعلاقة السارد بالمسرود له، وبالشخصيات الساردة" [3].

1- سمير المرزوقي، جميل شاكر، مدخل الى نظرية القصة، الدار التونسية للنشر،ديوان المطبوعات الجامعية، تونس، الجزائر،د ط، د ت، ص 77-78 .

2- سعيد يقطين ،تحليل الخطاب الروائي(الزمن، السرد، التبئير)، ص95.

3 - عبد القادر بن سا لم، مكونات السرد في النص القصصي الجزائري.، دار القصبة للنشر، الجزائر، د ط، 2009، ص 74 .

وربما كانت صيغة الخطاب الحديث من بين الروافد الهامة التي أعطت بعدا أعمق للمفهوم الجمالي للنص الروائي، وطبعت عليه أبعادا وجوانب فنية انتقلت به من أسر التقليدية الصورية والرتابة التي حكمت منطق الحكي، وأبقت عليه طابع الكلاسيكية وأهملت كل عناصر الرواية من حدث وزمان وشخصيات وهذه العناصر التي أضحت أكثر انفتاحية على بنيات عدة من منظور السردانية الحديثة.

ثانيا: أشكـــال الســـرد

تنقسم الظواهر في اللغات الإنسانية تبعا لمنطق الأشياء إلى ثلاثة أضرب أو ضمائر وهي ضمير المتكلم وضمير المخاطب وضمير الغائب ، وهذا ما يستوجب على السارد التأرجح بين هاته الضمائر الثلاثة أثناء سرده للأحداث .

ويفرض الضمير حضوره بوصفه أداة مركزية في بناء السرد، بل هو عنصر أساسي في تحديد النوعية.

وقد عرفت اللغة العربية كمختلف لغات العالم أشكالا وطرقا مختلفة للسرد، ومن هذه الطرق التي وظفها العرب منذ الأزل في سردهم للأحداث :

1 - **"قال الراوي"**: هذه العبارة ابتدأت بها الكثير من القصص العربية القديمة، والتي غالبا ما تنتهي بعبارات مشابهة، يسند فيها القصاص مسؤولية مصادر الحكاية إلى راو، والذي تعلق عليه مصداقية ما يرد في الحكاية فيقول: " أدرك شهرزاد الصباح، فسكتت عن الكلام المباح " ويقول: حينا آخر " وهذا ياسادة يا كرام ماقاله الراوي بالكمال والتمام " وغيرها، وشفاهية الأدب تستوجب وجود هذا الراوي لمواجهة القاص الجمهور مباشرة[1]، ويرى عبد الملك مرتاض أن هذا الشكل هو من بين أعرق الأدوات السردية حيث يعمل منظري الرواية الغربية حاجزا زمنيا بين زمن الحكاية والحكي من خلال عودة السارد إلى الوراء ليحكي للمتلقين ما يزعم انه قد سمعه من الراوي، والذي هو في الأساس كائن ورقي يستظهر به السارد الشعبي ليضفي على إبداعه البعض من الواقعية التاريخية، وهذا ما يجعل هذه العبارة أداة سردية لا نفسية فالذي أبدع الحكاية هو نفسه من أبدع معها " قال الراوي "[2] .

2- **عبارة "زعموا "**: يعد عبد الله بن المقفع أول من استعمل هذه العبارة في خرافات "كليلة ودمنة" واستعمل هذا المصطلح، لحرص الناس في ذلك العهد على الرواية الموثوقة، فاستوجب عليه

1 - عبد الرحيم الكردي، الرواي والنص القصصي، مكتبة الآداب، القاهرة، د ط، 2006، ص 09.

2 - عبد الملك مرتاض، في نظرية الراوية (بحث في تقنيات السرد)، عالم المعرفة، الكويت، د ط، 1998، ص 172.

ذلك ابتكار عبارة تميز ما ينقله من الفارسية القديمة إلى الأدب العربي[1]، والملاحظ أن صيغة (زعموا أن) تتيح المجال أكبر للملاعبة وسعة الخيال وعنصر التشويق وتجعل منها أكثر حضورا في العمل الروائي لإمكانية الحضور المباشر للراوي أثناء السرد، لأنه يصبح يسرد من منطلق علمه بتفاصيل الأحداث، وهذه العبارة " زعموا أن " تكاد تصلح في مجمل تموضعاتها في قصص الخيال العلمي أو الخرافات الشعبية .

3- **مصطلح السرد في فن المقامات** : ظهر جنس المقامات في نهاية القرن الرابع الهجري على يد بديع الزمان الهمذاني والتي لقيت رواجا كبيرا، نتيجة لزهد العرب في خرافات **"**كليلة ودمنة**"** وعزوفهم عنها، ونتيجة للبراعة الفائقة التي أدبج بها محمد القاسم الحريري خمسين مقامة من خلال اللعب بألفاظ اللغة والنسيج الإيقاعي في الكتابة .

ورغم سطحية وبساطة النسيج السردي وضحالة المضامين والأفكار إلا أن العمل اللغوي فيها كان منقطع النظير مقارنة بأي أدب سردي عبر الآداب العالمية، وهو ما جعله يحقق رواجا ويترجم إلى لغات كثيرة.

وكان السرد في المقامات يبتدئ بعبارة " حدّثنا " أو بعبارة " حدّث " أو "حكى " أو " أخبر" أو " حدثني "[2].

ولم تستخدم تقنية الراوي في القصص الحديثة استخداما تراثيا تضمنيا فحسب بل استخدمت باعتبارها حلقة في منظومة أو لوحة جمالية دالة مكونة من عدد هائل من الألوان والظلال[3].

كما أجبر السارد على التعامل مع الفعل تعاملا خاصا من خلال جعله يدل على أفعال تقع وليس على أحداث وقعت، كما تخلى السارد عن الالتصاق بالراوي، وأصبح يرسم عالما خياليا من خلال الخطوط والألوان في هيئة قد تعبر وقد تصدر كما حاول تعويض لغة السرد ما فقدته عند تحولها من الشفاهية في الملاحم والسير إلى الكتابة ، لأن السرد المنطوق أكثر ثراء وحيوية بسبب حضور السارد وما يضفيه حضوره من إضافات كالتعبير من خلال تعبيرات الوجه ونغمات الصوت وحركات

---

1 - المرجع السابق، ص 163.

2- المرجع نفسه، ص 167.

3- عبد الرحيم الكردي، الراوي والنص القصصي، ص 12 .

الرأس واليدين، والذي تقابله لغة الكتابة في السرد الحديث والتي تفتقد إلى الحرارة وميتة وملساء، وفقدان الراوي لدى السارد الحديث، الذي كان أكبر سند للإقناع[1].

ويتعدد استعمال الضمائر في السرد (أنا- أنت- هو) والذي يكثر استعماله هو ضمير الغائب (هو) سواء كان السرد شفويا أو مكتوبا رغم أن القوانين التي تسير حركة الضمائر في السرديات لازالت متداخلة إلى حد كبير خاصة إذا لاحظنا عمليات التبادل فيما بينها، بيد أنه هناك بعض الوسائل التي تكشف عنها وكيفية توظيفها بلاغيا فقد شاع توظيف ضمير الغائب ليتحدث الشخص عن نفسه كما يحصل لدى "بيكيت"[2]، الذي يعتمد لعبة التعريف والتنكير لجعل فرديته موضع الشك وحركة الضمائر تتداخل إجرائيا مع الزمن من جهة ومع الخطاب السردي من جهة ثانية ومع الشخصية وبنيتها وحركتها من جهة أخرى .

وفيما يلي عرض لحركة الضمائر الثلاثة مع تبيان كل حركة على حدة، واستظهار محاسن كل استعمال:

1- السرد من خلال توظيف ضمير الغائب :

يصف (نورمان فريدمان) (NORMAN FRIDMAN) هذه الطريقة السردية بأنها " الحكاية التي تسردها شخصية واحدة "[3]، ويكثر توظيف ضمير الغائب لدى السراد لمرونته في الاستقبال لدى المتلقي وسرعة فهمه، كما يرجع ذلك لقدرة السارد على تواريه وراءه وتمريره لأفكاره وآرائه دون وضوح تدخله المباشر في حركة السرد، كما يجعل السارد في موضع يمكنه من مراقبة كل تفاصيل الأحداث وتحرك الشخصيات بحيث يكون ملمًّا بكل التفاصيل[4]، وغواية السرد مع ضمير الغائب، توازيها غايته مع فعل الكينونة (كان) الذي يعد صاحب الحضور القياسي في الأعمال السردية، وذلك راجع إلى الطاقة المكتسبة من هوامش الاستعمال الممتدة في الزمن، وقدرته على

1- عبد الرحيم الكردي، السرد في الرواية المعاصرة(الرجل الذي فقد ظله نموذجا)، ص 170.

2- صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص ، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع الكتاب ،القاهرة ،1996، ص 329.

3- عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي – معالجة تفكيكية سيمائية مركبة لرواية "زقاق المدق" – ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، 1995، ص194-195 .

4-المرجع نفسه، ص 177 .

جلب (الحدث) الماضي البعيد والقريب، وشحنه بالطاقة التراثية المكتسبة من الحكايات القديمة وقدرته على إنتاج دلالات عديدة دلالات عديدة .

وقد شاع استعمال ضمير الغائب لدى السراد الشفويين أولا، ثم بين السراد الكتاب آخرا، لجملة من الأسباب منها[1]:

- تجنب السقوط في فخ " الأنا " الذي قد يجرنا الى سوء فهم العمل السردي، للصوقه أكثر بالسيرة الذاتية عن الرواية .
- يفصل زمن الحكاية عن زمن الحكي .
- يحمي السارد من إثم الكذب ليجعله مجرد حاك يحكي لا مؤلف أو مبدع .
- يعطي الفرصة للروائي للتعريف بشخصيات روايته، ومسار أحداث العمل السردي.

2 – السرد من خلال توظيف ضمير المتكلم :

يقود ضمير المتكلم النص إلى منطقة (الشعرية) أحيانا ، وإلى منطقة السيرة أحيانا أخرى ويتقمص السارد هنا شخصية البطل أو أحد الشخصيات البارزة في العمل القصصي ليقوم من خلالها بسرد الأحداث فهو يجعل المؤلف شخصية من شخصيات العمل القصصي والتي تجعله من القارئ أشد التصاقا بالسرد[2] .

وتنصهر روح السارد في العمل السردي (الحكاية) من خلال السرد بضمير المتكلم وهذا ما يزيل الفوارق الزمنية بين زمن الحكي(زمن الحديث حال كونه واقعا) وزمن السارد (وهو لحظة سرد الأحداث عبر شريط السرد)[3].

وفي هذا الضمير تطوى المسافة الفاصلة بين الناقد والمؤلف من خلال تحول (أنا) الناقد إلى (أنا) الروائي فضمير (هو) كاد يفسح المجال لضمير (أنا) الذي يقدم شخصا مجددا نصف ناقد ونصفه الآخر روائي أو شاعر[4].

1- المرجع السابق، ص 177-178-179.

2- المرجع نفسه، ص184.

3- المرجع نفسه، ص185.

4- صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ص329.

وحضور هذا الضمير ربما يكون في أحيان كثيرة علامة واصفة على توحد المؤلف بالراوي الداخلي، " ولضمير المتكلم القدرة المدهشة على إذابة الفروق الزمنية والسردية بين السارد والشخصية والزمن جميعا "[1] ومن جمالياته:

- دمج الحكاية المسرودة في روح المؤلف .
- يجعل المتلقي أكثر التصاقا بالعمل السردي وأكثر تعلقا به .
- التوغل في أغوار و أعماق النفس، وتقديمها للقارئ كما هي لا كما يجب أن تكون .

3- السرد من خلال توظيف ضمير المخاطب :

يندر توظيف هذا الضمير في الأعمال السردية ما يجعله يصنف في المرتبة الثالثة من حيث الأهمية بين الضمائر الثلاثة، ولحدوث نشأته في السرديات المعاصرة واشتهر استعماله في فرنسا من خلال الروائي الفرنسي (ميشال بيطور) في روايته (العدول)[2] .

ويتوسط ضمير المخاطب ضميري الغائب والمتكلم لدى الاستعمال كما أنه يقود النص إلى (دائرة الحوار المسرحي) عموما كما أننا نلاحظ أنه له صلة حميمة بمناطق التوتر والاصطدام سواء أكان صدام مواقف أو صدام شخوص.

ويحد ضمير المخاطب من حرية الحركة والتصرف لدى الشخصية الروائية من خلال ملازمته لها والتصاقه بها[3]، وعليه فهو ليس من الأبنية الأثيرة في السرد .

كما لهذا الضمير مزايا نذكر منها[4]:

- لضمير المخاطب القدرة يجعل الحدث يكون دفعة واحدة، لتجنب انقطاع تيار الوعي.
- يتيح وصف الوضع الذي هو عليه الشخصية، وكيفية توليد اللغة فيها .
- يجعل السارد أكثر ارتباطا وأشد التصاقا بالشخصية الروائية، ملازما لها مزعجا ومستفزا إياها فلا يذر لها أي جزء من حرية الحركة ، وحرية التصرف .

1- عبد المالك مرتاض، تحليل الخطاب السردي - معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية "زقاق المدق"، ص 185.

2- المرجع نفسه، ص189.

3- المرجع نفسه، ص194.

4- المرجع نفسه، ص 192-193-194.

وعليه ومن خلال عرض حركة الضمائر يمكننا القول بأن تحليل بنية السرد لا تستطيع المضي قدما دون العناية بحركة الضمائر وتماهيها وتبادلها في نسيج القص وما يربطهما بالصوت والمنظور[1] .

وتوظيف الضمائر الثلاثة في العمل السردي هي مسألة فنية جمالية لا علاقة لها بالجانب الدلالي، وهي مجرد جانب شكلي ليس له علاقة بالمحتوى[2]، فالمؤلف يختار الضمير الذي يراه يتناسب مع عمله الروائي ويتماشى مع حركة الشخصيات والحوار الذي يحتويه العمل السردي،

1- صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ص329.

2- عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي - معالجة تفكيكية سيمائية مركبة لرواية "زقاق المدق"، ص197.

ثالثا:أثر العلاقة بين السارد والمؤلف والمتلقي في المسار السردي :

تعد العلاقة بين هذه العناصر الثلاثة (السارد والمؤلف والمتلقي) من أقوى العلاقات تداخلا وترابطا وتماسكا وأشدها تأثيرا في التحليل التقني لجماليات السرد وهذه العناصر الثلاثة مهيأة لتبادل الأدوار فيما بينها[1]، واتخاذ موقع هذا بدل الآخر طيلة مجريات المسار السردي.

والعلاقة بين هذه العناصر الثلاثة تمنح اللغة السردية طاقات تمدها بحرارة التبليغ الحاضر من خلال التفاعل فيما بينها بحيث تجعل من المؤلف يتخذ لنفسه موقعا خياليا يهمسه في أذن قارئ خيالي أيضا والذي بدوره يخرجه من عالم الواقع إلى عالم الخيال [2].

ونحن ندرك أن لكل رواية هدف أو موضوع تحاول إثارته والموضوع هو الحكاية وهذه الأخيرة لا يمكن أن تصل إلى القارئ إلّا عبر قناة الاتصال السردي الذي يقوم بنسج خيوط السارد من خلال علاقته بالمسرود له (القارئ) وعليه فلابد من وجود شخص يحكي أو يسرد وآخر يحكي له (يسرد له) وعليه فالسارد هو الذي يتكفل بالعملية السردية وهو الذي يربطنا بالأحداث، بمعنى أنه هو من يمدنا بالطريقة التي تحكى بها الحكاية.

والسارد يكون في كثير من المواضع بعيد بعدا كبيرا عما ينعته به منظري الراوية الغربية أمثال (توردوف) و(جيرار جينيت) وغيرهم من خلال تسميته بالمؤلف الضمني بحيث قد يكون بعيدا بعدا معنويا أو فكريا أو زمنيا، لعلم المؤلف بكيفية نهاية أحداث الراوية [3]، وبوسع السارد أن يكون بينه وبين القارئ مسافة من الناحية العقلية أو الأخلاقية والجمالية فالمؤلف يطمح إلى القراءة الجادة لعمله والتي تستطيع كسر الحاجز والهوة بين الأوضاع الرئيسية للسارد وأوضاع القارئ كما تتوفر القدرة للسارد على حمل القارئ معه لكي يذهب بعيدا على الشخوص الأخرى[4].

ويدرس الكثيرون العلاقة بين السارد والمؤلف من منطلق فرضية أنه يوجد علاقة متغيرة بين السارد والمؤلف من خلال علاقة بين طرفين أحدهما (مجازي) السارد والآخر حقيقي (المؤلف)، والذي يجعلنا

1- المرجع السابق، ص237.

2- عبد الرحيم الكردي، السرد في الرواية المعاصرة(الرجل الذي فقد ظله نموذجا)، ص 108.

3- عبد المالك مرتاض، المرجع نفسه، ص237.

4- صلاح فضل ، بلاغة الخطاب وعلم النص، ص290.

نقر بأن السارد هو عبارة عن صوت فني للمؤلف ويرى الكثير من النقاد أن السارد هو نفسه المؤلف خاصة في الأعمال الروائية التي تروى بضمير المتكلم لتدحض البنيوية من خلال رؤيتهما للإبداع من الإنطلاق من مقولة (صوت المؤلف)[1]، فمواقف (تودوروف) و(باختين) تجعل من المؤلف يقوم بدور المراقب من أعلى الذي يقوم برقابة تحرك وعمل الشخصيات .

ويرى (أحمد صبرة) أن المؤلف يظل موجودا هنا وهناك يتابع الأحداث حيث " أنه يتموقع خلف مجموعه القيم التي يبثها النص لأن الرواية ليست أبطالا وأحداثا تروى وسرد يقرأ، إن هناك قيما وأفكارا محددة يراد لها الذيوع من وراء هذا العمل، إن اختيار الأحداث وتنسيقها ورسم شخصيات الأبطال واختيار اللحظات الزمنية التي يظهرون فيها داخل النص، وبناء السرد على هيئة مخصوصة واستخدام التقنيات المتاحة للرواية أو بعضها، كل هذه التقنيات هي أدوات تنام من خلالها هذه القيم والأفكار"[2].

ولا يمكن بأي حال من الأحوال تواري السارد واختفائه، فظهور السارد حتمي في حالة السرد بضمير المتكلم، ويختلف السارد عن المؤلف الضمني في الكثير من الأعمال الروائية بحيث تبني شخصية المؤلف من خلال الحرص على اختلاف السارد عنه[3].

ويعلق (كريستيان أنجلي) على الإشكال الفني المطروح حول حاكي الرواية ، هل هو السارد ؟

أم المؤلف بقوله " سوف نرتكب خطأ فادحا إن اعتبرنا سارد رواية ما، هو كاتبها، إن السرد ليس الكتابة التي ينتج بواسطتها الكاتب نصه إن من يتكلم في المحكي ليس هو من يكتب في الواقع ..... إن الكاتب معطى تاريخي وليس معطى نصيّا أما السارد فيشكل جزءا من العالم المتخيل ولا ينتمي للحياة الواقعية"[4].

1- بشرى البستاني، اختناقات الحرية ومكابدة الخلاص ، مجلة الموقف الأدبي، ع 395، آذار 2004، دمشق، ص205.

2- المرجع نفسه، ص206.

3- عبد المالك مرتاض، تحليل الخطاب السردي – معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية "زقاق المدق"، ص239.

4- كريستيان أنجلي وجان إيرمان، نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، ت ناجي مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، الدار البيضاء، ط1، 1989، ص 113.

وهذا ما يزيل الضبابية في أذهاننا في الخلط بين السارد والمؤلف وذلك أن جل التصنيفات تعتبر السارد عبارة عن شخصية من ورق وهو شخصية كباقي شخصيات الرواية التي يوظفها المؤلف في تأسيس عالمه الروائي لتمرير أفكاره للمتلقي وإيهامه بواقعية ما يسرده وعليه فالسارد هو بمثابة القناع الذي يلبسه المؤلف للبوح بما يريد إيصاله للمتلقي دون قيود ودون تحمل أي مسؤولية[1] .

ويميز "كايزر" بين السارد والمؤلف بقوله " إن سارد الرواية ليس هو المؤلف ..... إن السارد شخصية تخييل تقمصها المؤلف"[2]، هذه الشخصية التي تعتبر اللسان الناطق للمؤلف في الحكي الروائي والتي يميزها القدرة على جعل من ينوبها في سرد الأحداث والتي تحولنا إلى أوضاع سردية محتملة " إن للسارد وحده الحق في أن يحكي الحكاية سواء حسب وجهة نظره الخاصة أو انطلاقا من وجهة نظر إحدى الشخصيات أو حسب وجهة نظر حكائية غير محددة"[3]، وهذا ما نراه من تمييز بين السارد والشخصية من خلال تقدمه عليها بتكليفها بأداء أدوار نيابة عنه.

ونلاحظ الغياب شبه التام (لعلاقة السارد بالمؤلف في النصوص الروائية العربية) في تقليد النقد العربي إلا ما ندر من بعض المقولات للروائيين العرب والذي يمثل السياق التلفظي باعتباره الفضاء الذي من خلاله تحدثوا عن طبيعة علاقتهم بساردیهم أو شخصياتهم في أعمالهم الروائية ومن هؤلاء (عبد القادر المازني) الذي أراد خلق شخصية من إبداعه المحض بعيدة كل البعد عن شخصه هو " لست أحتاج أن أقول إني لست بإبراهيم الذي تصفه الرواية، وأن هذا المخلوق ما كان قط ولا فتح عينه على الحياة إلا في روايتي ، ثم إني لست أرضى أن أكونه ، فما تعجبني سيرته ، ولا مزاجه وقد ندمت على خلقه بعد أن سويته، فلو كان دمية لحطمتها وطحنتها "[4]، ومن خلال وجهة نظر (المازني) نلاحظ أن هناك درجة متقدمة من الوعي في الاقتراب العربي من الجنس الروائي من خلال الكتابة السردية التخييلية .

2- أزيد بيه ولد محمد البشير، تجديد الرواية العربية- يوسف القعيد نموذجا، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط1، 2006، ص4.
2- وولف غانغ كايزر، من يحكي الرواية ؟ ت: محمد سويرتي، منشورات إتحاد كتاب المغرب، الرباط، ط1، 1992، ص 113.
3- كريستيان أنجلي وجان إيرمان، نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، ص 113.
4- جورج طرابيشي، عقدة أوديب في الرواية العربية، دار الطليعة، بيروت ط 1، 1982، ص 9-10.

ويندرج في هذا السياق العديد من شهادات الروائيين العرب حول مواقفهم من العلاقة التي تربط المؤلف بالسارد ثم بالضمير الشخصي، شهادة (إحسان عبد القدوس) و(فتحي غانم) و(حنا مينة)و (نجيب محفوظ)[1] .

وتناول السارد وعلاقته بالمؤلف يجبرنا على الخوض في الحديث عن السارد وعلاقته بالمسرود لـه (القارئ) والذي يعتبر الطرف الثاني لاستقامة الخطاب بحيث يكون لا معنى له من دونه كونه يحتاج للبث بقدر احتياجه إلى التلقي.

وحسب (عبد الرحيم العلام) فإن مفهوم – المسرود له– (القارئ) تم ابتداعه انطلاقا من نظرية (بنفنيست)، واختلقه (بارت) سنة 1966م، من خلال استخدامه في مقاله (مدخل إلى التحليل البنيوي للسرد) وتحدث (تودوروف) عما يسمى (سورة القارئ)(والقارئ المتخيل) في النص في مقاله (مقولات السرد الأدبي) ليظهر بعدها مقال (جيرالد برانس) الإنجليزي الشهير (مدخل دراسة المسرود له) والذي طورته فيما بعد (ماري آن بيوواكزيك) والتي زادت في لائحة العلامات التي يتمظهر من خلالها (المسرود له) في مقال تحت عنوان (حالة التلفظ :إعادة النظر في نظرية برانس) وهما أنارا الدرب أمام البحث والاهتمام بالمسرود له[2].

ومن المعلوم أن العمل الروائي يختلف عن الأنواع الأدبية الأخرى كالمقال والرسالة والنص الحواري، كونه عملا تخيليا يعتمد على الخيال، حيث يندمج فيه وعي القارئ بوعي المؤلف مما يجعل القارئ يتخلص في كثير من الأحيان من وعيه الخاص وينصهر وعيه بوعي المؤلف متحررا من شعوره الفردي متأثرا بوتيرة الأحداث في العمل الروائي منسلخا من قيمه الشخصية مدركا أن وعيه منصهر في وعي المؤلف[3]، وينتج عن التفاعل بين المسرود له (المتلقي أو القارئ) وموضوع النص تنوع المعنى والذي يختلف من قارئ إلى آخر كل حسب درجة وعيه وحسب الفروق الفردية توضح الاختلاف وتؤدي إلى تباين في الاستجابة [4].

1- عبد الرحيم العلام، من يحكي الرواية ؟ السارد في المرايا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د ط، 2008، ص 37-38.

2- المرجع نفسه، ص 41.

3-وليم راي، المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية،ت:يوئيل يوسف عزيز، دار المأمون للنشر والترجمة، بغداد، ط1، 1987ص193.

4- إبراهيم خليل، بنية النص الروائي، منشورات الاختلاف، الجزائر،ط1، 2010، ص 266-267.

واهتمت جل النظريات بمسألة العلاقة بين السارد والمتلقي من خلال مجموعة من القنوات التواصلية حيث يحدد (أوكستو روا باستوس) مجموع العلاقات بين السارد والمتلقي على النحو التالي :

1- السارد يروي قصة لقارئ نعتبره واقعيا هذا الذي يوجد خارج النص لكنه شاهد على تبلوره .

2- السارد يروي لنفسه قصة باعتباره القارئ الأول لنص " يمليه بعد أن قرأه" .

3- السارد يروي قصة لقارئ وظيفي يوجد حاضرا في النص وليس لقارئ غائب خارج الكتاب هذا الذي سيقرأ بعد أن يكون قد نشر،وعبر هذه الطريقة فإن علاقة السارد بالقارئ تبقى علاقة متغيرة[1] .

والكلام هو عبارة عن حوار لا يمكنه أن يصدر عن شخص فردي، بل يستوجب وجود متكلم ومخاطب حتى لا يفقد الكلام معناه ويتحول إلى هذيان لا مبرر له، وهذا ما ذهب إليه (برانس) في قوله " يستوجب كل سرد، قبل كل شيء سواء أكان ينقل حوادث يمكن التثبت منها، أو خيالية، يحكي قصة أو سلسلة بسيطة من الأفعال في الزمان (يستوجب) ليس فقط ساردا وإنما أيضا مسرود له، أي شخص يتوجه إلى السارد"[2].

وهذا ما يفسر حرص المؤلفين على أن يكون عملهم السردي استجابة وإرضاء لدعوة المسرود له، والتقرير بأن السرد لا يستوجب السارد فقط بل إلى مسرود له هو دليل على مركزية وأهمية المسرود له في البناء السردي وعليه فالسارد والمسرود له، لهما الأثر البالغ في البناء السردي وهو شبكة من المصطلحات والمفاهيم التي تذوب فيها وتتقارب وتتباعد في الوقت ذاته.

1- عبد الرحيم العلام، من يحكي الرواية ؟ السارد في المرايا، ص 41.

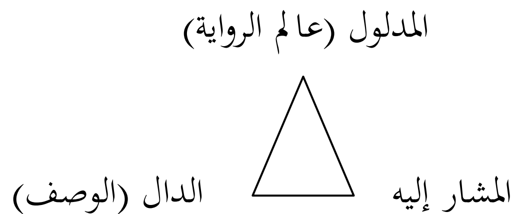
2- أزيد بيه ولد محمد البشير، تجديد الرواية العربية- يوسف القعيد نموذجا، ص 290-291.

المبحث الثاني: أهمية العلاقة بين الوصف والسرد الروائي

أولا: طبيـــعة الوصـــف :

يقوم الوصف في البناء السردي مقام العمود الفقري الذي يمنح هيكل النص اعتداله واستقامته وليس السرد في حقيقته الأولى إلا وصفا لوقائع وأحداث، تتخللها حوارات في إطار زمان ومكان محددين، وكأن السارد يستحضر الحادثة من خلال آلية الوصف والتي تستعرض الحدث، والفاعلين والإطار المكتنف لهما والذي يجعل من السرد عنصرا إلى جانب عناصر أخرى تشكل حقيقة السرد . وظل الوصف لفترات زمنية قريبة دخيل على السرد الروائي لدرجة عدم تأثيره عند حذفه على المسار السردي شكلا ومضمونا، إلى أن ظهرت دراسة (فيليب هامون) والتي أجراها حول الوصف، والتي قام من خلالها بتبيان الوصف وطرق اشتغاله ودلالته من الناحية النقدية ومن الناحية الجمالية، وقد أعطت الرواية الحديثة أهمية بالغة لحركة الوصف، وأصبح المؤلف يتميز بطريقة وصفه للأشياء، والقدرة على توظيفها بنائيا ودلاليا[1].

والفضاء الروائي هو عالم خاص بالروائي يضع فيه الشخصيات من خلال إسقاط الزمن حيث يصبح فضاء مكونا من الكلمات "وهذه الكلمات تشكل عالما خاصا خياليا قد يشبه عالم الواقع وقد يختلف عنه وإذا شابهه فهذا الشبه شبه خاص يخضع لخصائص الكلمة التصويرية، فالكلمة لا تنقل إلينا عالم الواقع بل تشير إليه وتخلق صورة لصورة مجازية لهذا العالم ويوضح المثلث الدلالي العلاقة بين عالم الرواية التخيلي وعالم الواقع :



1- عمر عاشور (ابن الزيبان)، البنية السردية عند الطيب صالح (البنية الزمنية والمكانية في موسم الهجرة الى الشمال)، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، دط، 2010، ص 32.

فإذا اعتبرنا أن الدال هنا(وهي الكلمات التي تشكل العالم التخيلي)هو الوصف، والمدلول هو العالم الخيالي الذي يخلق في ذهن القارئ فالمشار إليه قد يكون عالم الواقع ،وقد يكون أيضا عوالم خيالية من صنع خيال الكاتب ولا وجود لها في عالم الحقيقة[1].

- تعريف الوصف:

- الوصف في اللغة كما جاء في (لسان العرب) "كلمة وصف: وَصَفَ الشَيْء لَهُ وَعَلَيْهِ، وَصْفًا وَصَفَةُ، حَلَّاهُ، والهاء عوض من الواو وقيل: " الوصف المصدر والصفة الحلية ".

وتواصفوا الشيء من الوصف وقوله عز وجل: "وَرَبُّنَا الرَّحْمَانُ المُسْتَعَانُ عَلَى مَا تَصِفُونَ" أراد ما تصفونه من الكذب.

وصف المهر توجه لحسن السير كأنه وصف الشيء ووصف المهر إذا جاء مشية قال الشماخ :

إذا ما أدلجت وصفت يداها لها الإدلاج ليلة لا هجوع

يريد أجادت السير"[2].

أما من الجانب الاصطلاحي فيصعب إعطاء تعريف دقيق للوصف، ولعل من التعريفات الأفضل تعريف (قدامة بن جعفر) للوصف في كتابه (نقد الشعر) ويعرفه بقوله: "الوصف إنما هو ذكر الشيء كما فيه من الأحوال والهيئات ولما كان أكثر وصف الشعراء إنما يقع على الأشياء المركبة من ضروب المعاني كأن أحسنهم من أتى في شعره بأكثر المعاني التي الموصوف مركب منها ثم بأظهرها فيه وأولاها حتى يحكيه بشعره ويمثله للحس بنعته"[3].

ومما يلاحظه (عبد الملك مرتاض) من خلال قراءته لهذا التعريف ما يلي :

1- يعد هذا التعريف هو التعريف الأول للوصف في تاريخ النقد العربي.

2- غاية الوصف هو أنه يعكس الصورة الخارجية لحال من الأحوال وتحويلها من صورتها المادية الساكنة في العالم الخارجي إلى صورة أدبية منسوبة اللغة محبوكة الأسلوب.

1- سيزا قاسم، بناء الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د ط، 2004، ص 108-109.

2- إبن منظور، لسان العرب، مجلد 03 ، ص1157.

3- أبي الفرج قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق وتعليق: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب، بيروت، د ط، د ت، ص 131.

3- قصور الوصف في عهد قدامة على الشعر فقط إلى غاية القرن الرابع الهجري حيث كانت محدودية استعمال النثر الأدبي.

4- وقوع الوصف على الأشياء المركبة من ضروب المعاني وحتمية نقل الصورة المركبة المتعددة الأشكال والأحوال على الوصف نقلا أمينا وبديعا في الآن نفسه[1].

"والوصف هو الخطاب الذي يسم كل ما هو موجود فيعطيه تمييزه الخاص وتفرده داخل نسق الموجودات المشابهة له أو المختلفة عنه."[2]

ويقدم الوصف الأشياء بمظهرها الحسي بحيث يمكننا أن نطلق عليه أنه لون من ألوان التصوير من خلال مخاطبته العين من زاوية النظر وتمثيل الأشكال والألوان بالاستعانة بالرسم واللمس الذي بواسطته يستطيع الإيحاء بالخشونة والنعومة ومن خلال اللغة يمكن للمؤلف تجسيد الكائنات المرئية وغير المرئية كالصوت والرائحة والذي يجعلنا ننظر للبؤرة المكانية في الرواية ليس تجسيدا الهندسة الأشكال والألوان فقط وإنما هي جمع لمظاهر المحسوسات والملموسات[3].

والوصف هو نوع من أنواع التصوير الفوتوغرافي بوصف الأشياء في الواقع من خلال مظهرها الحسي، وقد برع فيه الأدباء الواقعيون على وجه التحديد من خلال (وصف المكان)الذي استقصوا فيه الأماكن ووصفوها بدقة متناهية على عكس التجديديين الذين نظروا إلى صدى الشخصيات والأحداث على حساب الأشياء التي ربطوها بالشخصية والذي نستطيع من خلاله التمييز بين التصوير الفوتوغرافي بتصويره الأحداث على طبيعتها، والوصف التعبيري الذي يصور الأشياء من خلال الإحساس بها [4].

ويعلق (محمد عزام) على مسار الوصف بقوله: "وإذا كان النقاد التقليديون يرون أنه هو أسلوب مستقل بذاته، وأنه وظيفة زخرفية، فهو كاللوحات والتماثيل التي تزين المباني الكلاسيكية، فإن هذا يجرد الوصف من الوظيفة الفنية وينكر التحامه بالعمل الأدبي، لكن الروائيين الواقعيين جعلوا للوصف

1- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية (بحث تقنيات السرد)، ص 285 – 286.

2- عبد اللطيف محفوظ، وظيفة الوصف في الرواية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2009، ص 13.

3- سيزا قاسم، بناء الرواية، ص114.

4- محمد عزام، شعرية الخطاب السردي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق،د ط، 2005، ص 69 .

وظيفة بالغة الأهمية هي الكشف عن الحياة النفسية للشخصية، والإشارة إلى طبعها ومزاجها، والإيهام بواقعية الأحداث "[1] .

ويضيف حول رؤية الروائيين لدور الوصف في النص الروائي بقوله: "ذلك أن (الوصف) تصوير ألسني موحٍ، يتجاوز الصور المرئية، حيث ينقل عالم الواقع إلى عالم الرواية، فيصبح المطلوب، ليس وصف الواقع بل خلق واقع شبيه بهذا الواقع، وعلى هذا فإن الأماكن التي وصفها (ناصيف) في ثلاثيته ليست واقعية، فـ(حماة) الرواية هي غير (حماة) الواقع، و(دمشق) الرواية هي غير (دمشق) الواقع، وهكذا بقية المدن والأحياء والأماكن التي وضعها خيال الروائي، وإن اعتمد في إبداعها على الواقع"[2]، واهتمت الرواية الواقعية بالوصف اهتماما بالغا بحيث عمل الوصف على استكناه العوامل السيكولوجية للشخصيات إلى حد البلوغ إلى تحليلها تحليلا نفسيا، وإعطاء تبريرات مسبقة لسلوك الشخصيات وتصرفاتهم فقد كان هذا النمط مطورا للرؤية السردية في ذلك الوقت، وهي الرؤية من الخلف والتي يكون فيها السارد ملما وعارفا بكل الأحداث، كما عمل الوصف على خدمة معنى السرد الذي يستدعيه ويحكم امتداده الدلالي[3].

وقد نال الوصف اهتمام النقاد لكونه العامل المساعد الأول للسرد إذ يقدم للأحداث والأماكن والروائي، وبه يستطيع القاص الولوج إلى العالم المتخيل ،كما يستعين به في تأطير الحدث ببعديه الزماني والمكاني وشخصياته فهو يذكر من خلال ذلك مواصفاته الشكلية والنفسية بحيث يعد آلة تصوير لغوية تصف الأشياء وترويها.

وعلى الرغم من ذلك يبقى الوصف ملازما تابعا للسرد لعدم قدرته –الوصف– على بناء نص متكامل فالسرد يركز على إبراز الأحداث والأعمال في بعديها الزمني والمأساوي، أما الوصف فهو يسعى إلى الكشف عن الأشياء ومكوناتها والشخصيات وطباعها الخلقية، ومع تطور الفن الروائي

1- المرجع السابق، ص 69.

2-المرجع نفسه، ص 69-70.

3- عبد اللطيف محفوظ، وظيفة الوصف في الرواية ، ص 11-12.

ونضج الدراسات النقدية،تعددت وظائفه وتطورت أهميته، فأصبح جزءا هاما من الحدث ومكملا له[1]، والمخطط الآتي يوضح ذلك:

الزمـــــــن	الروايــــة	الوظيـــفة
بداية النصف الثاني من القرن التاسع عشر	الكلاسيكية	زخرفة وتزيين
النصف الثاني من القرن التاسع عشر	الرواية الجديدة	عنصر متقدم على السرد
نهاية القرن التاسع عشر	تيار الوعي	التحام السرد بالوصف
بداية القرن العشرين	ما بعد رواية تيار الوعي	انطباعي

ومنه نستخلص أن الوصف وسيلة سردية تقوم بوظيفة بناء مهمة في سياق النص الروائي وتستمد قوتها من أسلوب السرد الذي يوجهها ويوظفها توظيفا خلاقا تكون معه ذات شأن في البناء الروائي ويعتبر الوصف حركة زمنية تعمل بالتوافق مع الحوار على تهدئة السرد والحد من سرعته بحيث في هذه الحركة يتوقف "سير الزمن تماما بغية وصف شيء ما أو التأمل في مشهد ما"[2].

وللراوي القدرة من خلال الوصف على أن يعكس " الصورة الخارجية لحال من الأحوال أو لهيئة من الهيئات، فيحولها من صورتها المادية......إلى صورة أدبية قوامها نسيج اللغة وجمالها تشكيل الأسلوب"[3]، وعليه فتظهر لنا الصورة الوصفية ضرورية للنص السردي إذ أنها تجعل "للمرئي وجها جديدا، وذلك حتى إن لم يغير الواصف شكل ذلك المرئي أو حجمه أو لونه أو هيئته "[4].

1- ينظر: رشاد رشدي، فن القصة، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة،د ط، 1970، ص 118.

2- عواد علي، تقنيات الزمن في السرد القصصي من زمن التخيل إلى زمن الخطاب، مجلة الأديب المعاصر، بغداد ، عدد 44، 1992،ص26

3- عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية (بحث تقنيات السرد)، ص 285.

4- نجوى الرياحي، في نظرية الوصف الروائي، دار الفارابي، بيروت، ط1، 2008، ص 190.

ثانيا: دور الوصف في الرواية

يعد الوصف الطريقة المثلى التي يُعرض بها المكان الروائي وذلك من خلال مسرح الأحداث أو المكان الذي تشغله ،حيث يعد المحدد الأهم لتقنيات عرض المكان.

وقد ظلت المقاطع الوصفية دخيلة على السرد لدرجة عدم تأثير حذفها في النص سواء من خلال المبنى أو المعنى، إلى ظهور دراسة (فيليب هامون) حول الوصف، حيث بين فيها أوضاعه وطرق اشتغاله ودلالته وهذا من ناحية النقد، وأما على المستوى الابداعي فقد كان كتاب الرواية الجديدة يرون بضرورة التخلص من الأسلوب الذاتي الذي يضفي على الأشياء اللون الإنساني المرتبط بالذات الإنسانية حيث نزعوا إلى تشيء الأشياء [1].

وتكمن أهمية الوصف في كون السارد يحاول من خلاله اصطحاب المسرود له (المتلقي) (القارئ) لمعاينة الموصوف ومشاهدته صانعا حالة من التفاعل والإحساس المشترك [2]، فضلا عن أثر العملية الوصفية في شد الأحداث والأخبار والشخصيات إلى أماكن وأزمنة معروفة مسلطا الضوء على المواقف من جهة، ومخلصا النص من الرتابة والحكي المتتابع من جهة أخرى[3].

أ- الاستقصاء والانتقاء:

يقوم الوصف على مبدئين متناقضين هما الاستقصاء والانتقاء وقد كان الخلاف حادا بين الكتاب على أي منهما أكثر واقعية (الوصف الموضوعي أو الوصف الذاتي) وأيهما أكثر تعبيرا ونقلا للصورة.

- **الاستقصاء:**

وهو الوصف الذي يقوم الكاتب من خلاله بتجسيد الشيء بكل أبعاده ،وذكر كل تفاصيل الشيء الموصوف، بحيث يعمد الاستقصاء إلى تحليل الموصوف إلى أجزائه المكونة وتناولها في نظام

---

1 - سيزا قاسم، بناء الرواية، ص113.

2- ناصفة ستار، بنية السرد في القصص الصوتي (المكونات والوظائف والتقنيات)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د ط، 2003، ص220.

3- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء –الزمن- الشخصية)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990، ص 178.

ثابت وقد يتغير[1]، وهو ما يجعل المقاطع الوصفية تطول وتتفرع، وتبرز وكأنها مقاطع نصية مستقلة هذا الطول والتفصيل رأى فيه الانتقائيون أمثال "ستندال" أن الوصف القائم على التفصيل يحُد من خيال القارئ ويقتله، ويعد تشويشا على تتابع الوقائع في مخيلة المتلقي بفعل تفاوتها كما رأوا فيه قتلا لـ "حرارة الأحداث"[2].

- **الانتقاء:**

وهو أسلوب انتهجه كتاب الرواية الجديدة، بحيث يقوم على اختيار بعض العناصر الموحية من الشيء أو المشهد الدال تاركا للقارئ مجالا للإيحاء[3]، وعليه فالانتقاء لا يتناول وصف الشيء في ذاته، وإنما ينصب اهتمامه حول الأثر الذي يتركه في الواصف، وهذا ما يجعل الرواية تخلو من طول المقاطع الوصفية وأصبح اكتمالها مقرون بإتمام قراءة كل أجزائها[4].

وكان" تولوستوي" يرفض الاستقصاء "إن جوهر الفن يكمن في أن يوصل الفنان أحاسيسه ومشاعره. فإن هذا التوصيل للمشاعر لايتطابق مع وصف التفاصيل بل على العكس فإن ترجمة التفاصيل تعوق عملية الاتصال"[5].

ولزاما علينا من خلال أسلوب الانتقاء التركيز على بعض الأجزاء والصفات من بين عموم أجزاء وصفات الموصوف الكلية التي لابد من إخفائها، لأن كل واصف مجبر على الإيجاز مادام الوصف الشامل للشيء شبه مستحيل[6].

وعليه فإذا كانت الأشياء في الرواية القديمة هي دلالات على مدلولات (الكرسي الفارغ يدل على الغياب) وغيره من الأمثلة، فهذه الأشياء تفقد دلالاتها في الرواية الجديدة وتستغني عن مكامنها وتتخلى عن جوانيتها التي كانوا يسمونها (القلب الروماني للأشياء)[7].

1 – سيزا قاسم، بناء الرواية، ص124.

2 – عمر عاشور (ابن الزيبان)، البنية السردية عند الطيب صالح، البنية الزمانية والمكانية في موسم الهجرة إلى الشمال، ص 33.

3- محمد عزام، شعرية الخطاب السردي، ص 70 .

4- عمر عاشور (ابن الزيبان)، المرجع نفسه، ص 34.

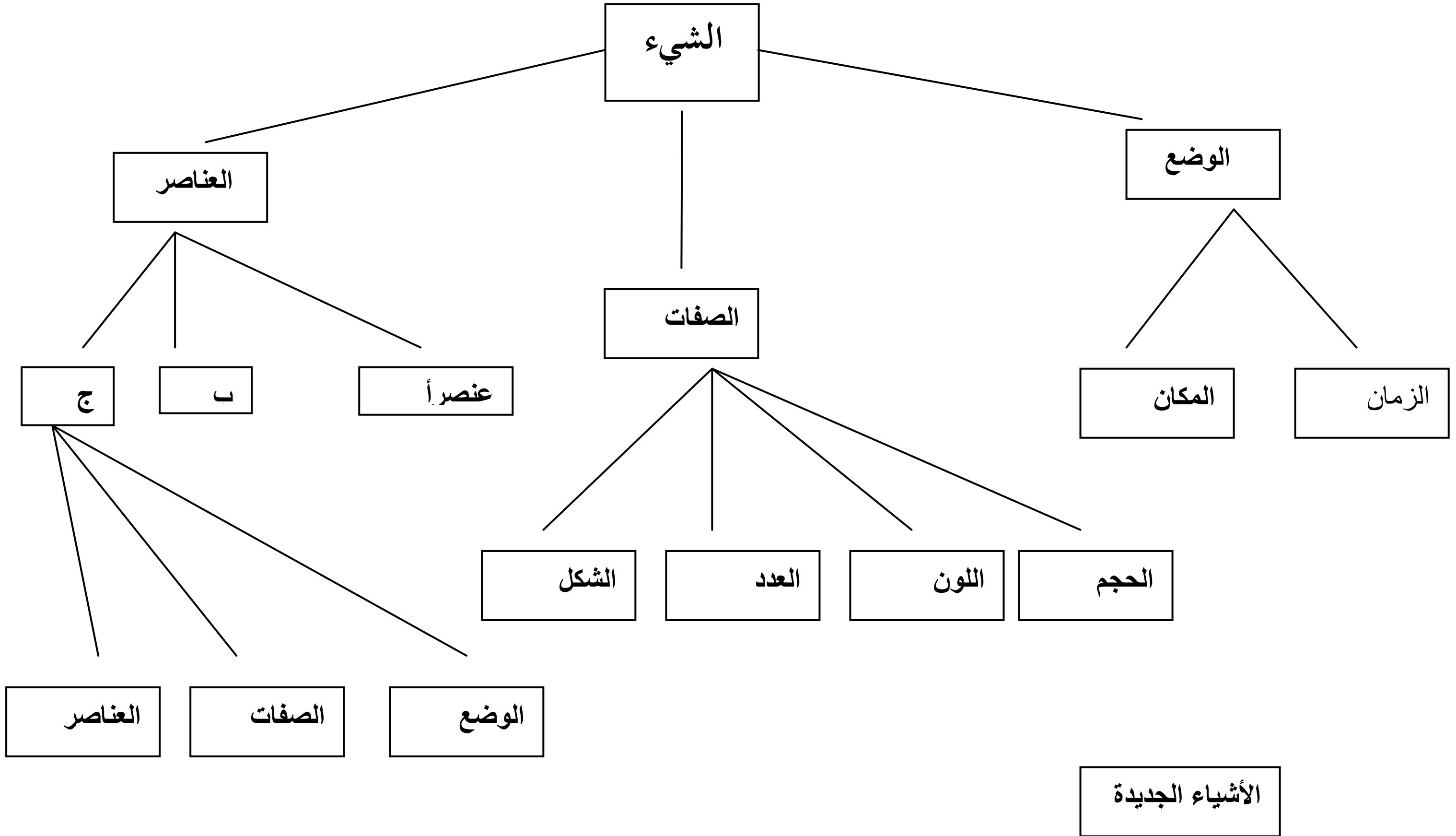
5- سيزا قاسم، بناء الرواية، ص 123.

6- عبد اللطيف محفوظ، وظيفة الوصف في الرواية، ص 31.

7 – محمد عزام، المرجع نفسه، ص 70-71.

ونورد في هذا الجانب (شجرة الوصف)التي قام بوصفها (جان ريكاردو) حتى يمكننا التعريف بآلية اشتغال الوصف بين هذين القطبين[1].

شجرة الوصف :



1- الوضع:

يجب تحديد الإطار الزماني والمكاني للشيء الموصوف حتى يظهر ويبرز عن بقية الأشياء المحيطة به والذي يقوم على عدة علاقات تربطه ببقية الأشياء.

2- الصفات الهيئات:

ويتميز الشيء الموصوف بمزايا عن غيره من خلال لونه أو شكله أو عدده، وهنا قد يشترك الشيء مع شيء آخر في جميع الصفات أو بعضها وهنا لابد من التمازج والتداخل مع الوضع[2].

1- سيزا قاسم، بناء الرواية، ص 125.

2- عمر عاشور (ابن الزيبان)، البنية السردية عند الطيب صالح، البنية الزمانية والمكانية في موسم الهجرة إلى الشمال، ص 35.

3- العناصر:

يتكون الشيء الموصف من مجموعة من العناصر التي تشكله تسمى الموصوفات الثانوية الداخلية[1]، وقد تدخل هذه العناصر بالتداخل فيما بينها في تكوين شيء ثان.

من خلال نظرتنا لهذا المخطط نلاحظ مدى تعقيد العملية الوصفية وتشابكها ونستطيع من خلال شجرة الوصف استظهار الاتجاه الذي يقوم بوصف الأشياء من خلال النظرة الشمولية والذي يعنى بوصف الأشياء التي تمر بنا في المشهد الوصفي بأدق تفاصيلها وجزئياتها[2].

وتأتي أهمية شجرة الوصف في دور الإمكانيات التي يجدها الكاتب أثناء العملية الوصفية من خلال بروز العناصر الوصفية الثانوية بعد تفرعها من عنصر من العناصر وتبلورها في كلمات ومعاني تجعل لها الأهمية والدور الذي يتحلى به الموصوف الرئيسي كما يصبح للقارئ /المتلقي دور بارز يجعله ذا أهمية قصوى وهذا ما يرقى بالوصف إلى مستويات غير منتهية من خلال الارتقاء بالعناصر الوصفية الثانوية بحيث يصبح كل عنصر من هاته العناصر بشجيرة وكل شجيرة بمستوى[3].

وهذا ما نجده عند الكتاب الواقعيين حيث نجد عندهم المقاطع الوصفية المركبة التي يذوب في طياتها الموصوف الرئيسي من أمام أعين القارئ فاسحا المجال ومتحولا إلى تفاصيله وجزئياته كما يرى كتاب الرواية الجديدة ضرورة حذف الموصوف الرئيسي والتركيز على التفاصيل وإجمال العناصر الأساسية وذلك من خلال تسليط الضوء على الأشياء غير المألوفة وأطلقوا على هذا الجانب مصطلح" التغريب في الفن "[4]. بحيث أصبحوا ينظرون للأشياء بنظرة مغايرة لحقيقتها وعدم الاهتمام بالسمات الرئيسية والتركيز على الجزئيات والمعالم الصغيرة وأصبحوا يميلون إلى البلاغة لأجل تصويرها، عكس الواقعيين الذين كانوا يميلون إلى وصف الأشياء لتفسير الصور البلاغية [5].

1- سيزا قاسم، بناء الرواية، ص 124.

2- المرجع نفسه، ص 125.

3- عمر عاشور (ابن الزيبان)، البنية السردية عند الطيب صالح، البنية الزمانية والمكانية في موسم الهجرة إلى الشمال، ص35.

4- سيزا قاسم، بناء الرواية، ص 126.

5- عمر عاشور(ابن الزيبان)، المرجع نفسه، ص36.

وهذا ما أعطى دفعا جديدا وتوسعا في المقاطع الوصفية لدى كلا المدرستين كما يرجع ذلك أيضا إلى وظيفة الوصف في كل تيار.

ب- وظائف الوصف :

يولي الباحثون عناية وأهمية قصوى لدراسة العلاقة بين الرواية والوصف على أساس الوظيفة أو الدور الذي يلعبه الوصف داخل التركيب العام للرواية فنجد أهم الوظائف التي يمكن أن يؤديها الوصف في النسق الروائي وهي:

1- الوظيفة التزيينية (زخرفية): وتشبع هذه الوظيفة في الرواية التقليدية ، وهناك من يطلق عليها تجميلية إذ كان النقد القديم يعُد الوصف حلية للأسلوب[1]، وينظر للوصف على أنه مثل التماثيل واللوحات التي تزين أرجاء المباني الكلاسيكية، وهو ما يجرده من الوظيفة لحمله لمعان ودلالات أبعد من مجرد تمثيل الأشياء[2]، ويبدو الوصف بهاته الحال وصفا خفيف الظل على السرد، وأهميته لاتعدو كونها سوى ملء للثغرات النصية والتقليل من سيل الأحداث المتدفق لدى القارئ وهذه الوظيفة هي التي كان يشير إليها "بوالو" عندما كان يحث الكاتب بإثراء الوصف وتفخيمه وترفه[3].

2- الوظيفة التفسيرية : تتجلى في هذه الوظيفة مظاهر الحياة الاجتماعية العامة من مدن و أرياف وأثاث وأدوات ...وغيرها من الأشياء التي تدخل في بناء الأشكال والألوان لهذه الحياة من خلال مقومات إيديولوجية ونفسية تميط اللثام عن حياة الشخصية النفسية وذلك بالكشف عن مزاجه وطباعه وتصرفاته، والذي يضفي على الوصف القيمة الجمالية الفعلية والدلالة الخاصة، والأهمية الحيوية في العرض،ويذهب (فلوبير) إلى القول بأن الوصف لا يأتي بدون مبرر، بل إن كل المقاطع الوصفية دون استثناء تشترك في خدمة بناء النسق العام للشخصية، وله الأثر المباشر وغير المباشر في تصاعد وتيرة الأحداث مما يشكل تلاحما بين كل العناصر المكونة للعمل الروائي وتعمل على إكمال وحدته العضوية، لتصبح الأجزاء المتناثرة مرايا عاكسة لبعضها البعض لتقديم الصورة المجسمة[4].

1- صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة،د ط، 1978، ص 341.
2- سيزا قاسم، بناء الرواية، ص 114.
3- صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ص241.
4- سيزا قاسم، المرجع نفسه، ص115.

3- الوظيفة الإيهامية :وفي هذه الوظيفة يمتزج عالم الخيال مع عالم الواقع، من خلال التطرق إلى التفاصيل والجزئيات الصغيرة في العالم التخيلي للرواية بحيث يشعر القارئ أنه يقرأ في عالم حقيقي لا عالم خيالي بحيث يمكن الرجوع إليه للتحقق من وجوده والتي تبقى واقعية من نوع آخر[1].

وإضافة إلى هذه الوظائف التي يسعى الراوي لتوظيفها داخل السرد حتى يتوصل إلى تحقيق ما يخدم الفن وينمي أحداثه هناك وظائف أخرى لها بالغ الأثر في تحقيق ذلك منها:

4- الوظيفة الموسيقية: وذلك من خلال قدرة الوصف على خلق الإيقاع السردي لافتا نظر القارئ إلى الوسط المحيط تاركا حالة من الترويح والاسترخاء أو مثيرا لحالة من التوتر والقلق في نفس المتلقي[2].

5- الوظيفة التصويرية : وتقوم من خلال تصوير الأشخاص والأماكن وإبراز صورتها للقراء[3].

ومن خلال الوظائف المتعددة للوصف يمكننا تحقيق أمرين أساسيين :

الأول عنايته برسم صورة كلامية للمشهد البيئي والثاني مساعدته للشخصيات على التغير مع تغير البيئة المحيطة بها من خلال منحها الجو المناسب الذي من خلاله تستطيع هذه الشخصيات مسايرة ومجاراة التطور الحاصل في الأحداث[4].

1- عمر عاشور (ابن الزيبان)، البنية السردية عند الطيب صالح، البنية الزمانية والمكانية في موسم الهجرة إلى الشمال، ص36.

2- ينظر روكان بورنوف، ريال اونيليه، عالم الرواية، تر: نهاد التكرلي دار الشؤون الثقافية، بغداد 1991، ص 107.

3- المرجع نفسه، ص107.

4- ينظر،: إبراهيم جنداري، الفضاء الروائي – عند جبرا إبراهيم جبرا، دار الشؤون الثقافية، بغداد ط1، 2001، ص 182- 183.

ثالثا: العلاقة بين الوصف والسرد في الرواية :

ينقسم العمل الروائي إلى مقاطع وصفية وأخرى سردية، فالمقاطع الوصفية تتناول تمثيل الأشياء الساكنة، أما المقاطع السردية تتناول الأحداث وحركة الزمن، ولا يمكننا تصور مقطع من المقاطع السردية يخلو من عنصر الوصف، بحيث أن لاقتران الوصف بالسرد التأثير المباشر في بناء الشخصية، وله الأثر الغير مباشر في تطور الحدث[1].

ويربط كل من الوصف والسرد علاقة متينة ومتجذرة ترجع إلى الوظائف التي يؤديها السرد والوصف في جوهر الرواية، بحيث يختص السرد بالمظهرين الزمني والدرامي للعمل الروائي، وعلى العكس من ذلك يقف الوصف عند الأشخاص والأشياء باعتبارها عناصر متجاورة[2].

ولا يمكن على الإطلاق أن نقول أنه بإمكان الوصف أن يحل محل السرد ويستطيع أن يقوم مقامه ويؤدي وظيفته ، كما لا يمكن للسرد الاستغناء عن الوصف .

وعليه يمكننا القول أن السرد يعمل على وظيفة كشف الأحداث كما يعمل على مساعدة الوصف في بناء لغة العمل الروائي وإبراز أوصاف الشخصية و المكان والأشياء[3].

تعلق (سيزا قاسم) على العلاقة بين الوصف والسرد قائلة:" ولكن بالرغم من الاستقلال النسبي للوصف في بنائه من العنصر الزماني فقد ظل دائما في مرتبة ثانوية في الرواية أو بمعنى أصح ظل كذلك زمنا طويلا حيث أن الوصف أصبح العنصر الأساسي في الرواية الجديدة ولكنه اتخذ وظيفة سردية خاصة (خادما للسرد) ولذلك أغفله النقاد زمنا طويلا واعتبروه عنصرا مقحما على السرد أو هو عنصر تابع عرضي..."[4].

من خلال هذا نرى أن السرد أكثر حيوية والوصف أكثر تأملية، وبتلاحمهما يشكلان نسيجا متماسكا ودقيقا لمختلف خيوط النص إلا أن علاقتهما ، ولو كانت ضرورية فهي لا تعد دائما

1- جبرار جينيت، السرد والوصف، ترجمة مهند يونس، مجلة الثقافة الأجنبية، بغداد عدد 2، 1992 ص 52.

1- نبهان حسنون السعدون، ما لم تقله خوذتي – دراسة تحليلية للوصف في قصص فارس سعد الدين–، مجلة دراسات موصلية،الموصل، عدد27، 2009، ص19.

3- المرجع نفسه، ص19-20.

4- سيزا قاسم، بناء الرواية، ص116.

سلمية لتخلص الوصف في أحيان كثيرة من عبودية المعنى المنوط له ليقدم معنى آخر نتيجة الكتابة نفسها من خلال تحوله من مجموعة كلمات تعني أشياء وأوضاعا محددة إلى نص مصغّر، بفضل دقة تشكله وطبيعة علاقته بالسياق الذي ينتمي إليه[1].

ومما لاشك فيه أن هناك نوع من التوتر بين الوصف الذي يتميز بالسكون والسرد الذي يجسد الحركة، والذين من خلالهما يكون النص الروائي في حال تذبذب بينهما ، وهناك تداخل بين الوصف والسرد من خلال مانستطيع أن نطلق عليه بالصورة السردية وهي الصورة التي تعرض الأشياء متحركة والصورة الوضعية التي تعرض الأشياء وهي ساكنة[2].

▪ **السرد الوصفي:**

لعل العلاقة الأكثر سلمية بين الوصف والسرد هي تلك العلاقة اللاملموسة، التي يبدو فيها الوصف وكأنه نسبة منعدمة، إذ لا نحس بوجوده أثناء القراءة السريعة أو العادية وتتمثل تلك العلاقة في وجود أفعال حركية ووصفية في آن واحد، وهذه الأفعال تخضع في تحققها كتابة، لنفس القوانين المتحكمة في إنتاج كل عملية وصفية . بما أن كل حدث يمكن التعبير عنه بواسطة عدد من الأفعال التي تناسبه ،فإن اختيار فعل بعينه هو انتقاء لحالة وصفية تحدد نوعية الحدث أو نوعية الوعي به أو التفاعل معه. ومعنى ذلك أننا نجابه مع كل فعل عملية وصفية محايثة للعملية السردية وخاضعة لها[3].

وتكثر الأفعال في السرد الدالة على الحركة، والتي تعمل على إبراز الأحداث والأعمال كافة مما يبرر المقاطع الوصفية من الجمل السردية وعليه فتصبح الأفعال السردية في خدمة الوصف[4].

وعليه تأتي الدلالات الوصفية في سياق السرد الوصفي في مستويات مختلفة بحيث تتجمع بؤرة السرد المركزية في المقاطع الوصفية وتماثلها مع دلالات المستويات السردية الأخرى مما يؤدي إلى دفع الحدث ونموه وتطوره [5].

1- عبد اللطيف محفوظ، وظيفة الوصف في الرواية، ص43.

2- سيزا قاسم، بناء الرواية، ص117.

3- عبد الطيف محفوظ، المرجع نفسه، ص43-44.

4- نبهان حسنون السعدون، ما لم تقله خوذتي – دراسة تحليلية للوصف في قصص فارس سعد الدين-، ص21.

5- المرجع نفسه، ص 21.

- **الوصف الموجه من طرف السرد:**

تتسم هذه العلاقة بين السرد والوصف بشيء من التعقيد بحيث يتعلق الأمر بالوصف الذي يركز ويولي العناية بالشخصيات والأشياء والأماكن التي تتشارك جميعها في مسيرة السرد الروائي، بحيث يتغير مجرى الأحداث كلما أضاف السارد شخصية أو مكانا جديدا، وقام السرد من خلالها بفسح المجال للعملية الوصفية ، لضرورة إبراز المظهر الخارجي للشخصية، ومحددات المكان وأبعاده وسمات الأشياء التي تقع داخله، وهذه العملية هي عبارة عن تمهيد يتميز به السرد لتهيئة القارئ لتلقي الوصف بحيث يكون الوصف منتميا للسرد وموجها من طرفه[1].

ومن خلال هذا يمكننا تقسيم الوصف إلى ثلاثة أنماط:

- **الوصف البسيط:**

هو الوصف الذي يتكون من جملة وصفية مهيمنة وقصيرة لا تحتوي إلا على بعض التراكيب الوصفية الصغرى، بحيث لا يستطيع هذا الوصف تجاوز دلالته المسخر لها من قبل السرد، إلا أنه بفضل تلاحمه مع بقية الإثارات الوصفية الأخرى الخاصة بالشخصيات والأمكنة والأشياء ينتج دلالة اجتماعية لها دور فعال في فهم الرواية وتأويلها[2] .

- **الوصف المركب:**

هو الوصف الذي يقوم بالتركيز على الشيء الموصوف الذي ينتمي إلى السرد الروائي، شريطة أن يكون هذا الوصف على درجة من التعقيد، سواء من خلال الانتقال من الموصوف إلى أجزائه ومكوناته، أو من خلال الانتقال إلى المحيط العام لهذا الموصوف[3].

ويتحقق هذا الوصف من خلال أفعال السرد بوصفها حوافز تقع على شخصية عمل ما وفي مثل هذه الحالة فإن انتقال الوصف من الشخصية إلى الأشياء وجمعها في مكان واحد لا يتم بوضوح إلا إذا أتقن عملية الانتقال بدقة[4].

1- عبد اللطيف محفوظ، وظيفة الوصف في الرواية، ص47-48.

2- نبهان حسنون السعدون، ما لم تقله حوذتي – دراسة تحليلية للوصف في قصص فارس سعد الدين-، ص 23.

3- عبد اللطيف محفوظ، المرجع نفسه، ص49.

4- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، ص300.

- **الوصف الانتشاري :**

هو الوصف الذي يتخذ لنفسه محورا في نقطة ما بحيث يسمح له أن يراقب الأشياء والمشاهد واللوحات عبر صيغ سردية غير أن هذه التفاصيل التي تستقر نحو الوصف يكون فيها معروفا سلفا، ويعد هذا النمط من الوصف أعلى درجات اقتراب الوصف من السرد إذ يفسح المجال لاكتشاف حقائق أخرى في العلاقة بين السرد والوصف[1].

1- نبهان حسنون السعدون، ما لم تقله خوذتي – دراسة تحليلية للوصف في قصص فارس سعد الدين–، ص 25.

الفصــل الثـاني

البناء الفني في رواية الشمعة والدهاليز

البنية الزمــــانية في " الشمعة والدهــــاليز "

أولاً: مفهوم الزمن الروائي

ثانيا : الترتيب الزمني للأحداث

ثالثا : تقنيات زمن السرد

دور الفضــــاء المكــاني في البنــاء الفني

أولا: مفهوم المكان

ثانيا: تجليات المكان في الخطاب الروائي

ثالثا: وظائف وجماليات المكان

الشخصية الروائية ودورها في البناء السردي

أولا : مفهوم الشخصية وأهميتها الروائية

ثانيا : حركية الشخصيات

ثالثا: مقروئية أسماء الشخصيات

المبحث الأول: البنية الزمانية في " الشمعة والدهاليز "

أولاً- مفهوم الزمن الروائي

يخضع مفهوم الزمن لدراسات فلسفية ونفسية وأدبية، تدخل في تفسير ماهيته ووجوده وعلاقته بالوجود الإنساني، إذ يكمن الزمن في وعي كل إنسان غير أن كمونه في وعي الكاتب أشد، ولاسيما كتاب "تيار الوعي" لاعتمادهم على الزمنين الأدبي والنفسي، وعلى تجسيد الحالة الشعورية للشخصية الروائية[1].

وقد تعامل الإنسان مع الزمن عبر العصور من زوايا مختلفة فمنهم من تناوله من زاوية تقديسية (الآلهة)، ومنهم من تناوله من زاوية فلسفية ومنهم من تناوله من زاوية فنية جمالية ولذا أصبحت عملية تعريفه عملية لا تخلو من التهويل والمبالغة وقد أولوه عناية كبيرة، وذلك لما يعتريه من ثنائيات متضادة، الوجود والعدم، الميلاد والموت، الزوال والديمومة...كلها على وثاق بحركة الزمن، وعلاقته بالإنسان، وممارسة أفعاله عليهما "فالزمن كأنه هو وجودنا نفسه، هو إثبات لهذا الوجود أولا، ثم قهره، رويدا رويدا بالإبلاء آخرا...إن الزمن موكل بالكائنات، ومنها الكائن الإنساني يقتفي مراحل حياته ويتعمق في تفاصيلها بحيث لا يفوته منها شيء، ولا يغيب عنه منها فتيل كما تراه موكلا بالوجود نفسه، أي بهذا الكون يغير من وجهه، ويبدل من مظهره، ... وفي كل حال لا ترى الزمن بالعين المجردة، ولا بعين المجهر أيضا، ولكننا نحس آثاره تتجلى فينا، وتتجسد في الكائنات التي تحيط بنا"[2]،

والزمن متجذر في الممارسات اليومية والحياتية للإنسان، فالحياة هي الزمن والزمن هو الحياة، وهذا ما جعل الإحساس بالزمن لا يقتصر إلا على الإنسان، وهذا الإحساس يولد معه بالفطرة، إذ يمتلك زمنا بيولوجيا يجعله قادرا على تمييز الليل من النهار فالوعي بالتزامن والتعاقب هي استجابات يتعلمها

1- مراد عبد الرحمان مبروك، بناء الزمن في الرواية المعاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، دط، 1948م، ص05.

2- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، ص194.

الطفل أثناء طفولته،فهو يعيش في مراحله الأولى الحاضر بدون إدراك الماضي وغير قادر على تصور المستقبل[1].

وجاء في لسان العرب: " الزمن والزمان اسم لقليل الوقت وكثيره، وفي المحكم: الزَّمَنُ والزَّمَانُ العَصْرُ والجمع أزمُن وأزمان وأزمنة، وأَزْمن الشيء طال عليه الزَّمان، وقال شمر: الدهر والزمان واحد، قال أبو الهيثم: أخطأ شمر الزمان زمان الرطب والفاكهة وزمان الحر والبرد، ويكون الزمان شهرين إلى ستة أشهر، والزمان يقع على الفصل من فصول السنة، وعلى مدة ولاية الرجل، وما أشبه"[2].

ومن خلال هذا الكلام نجد أن دلالة الزمن تؤدي إلى معنيين :

1- الزمن لفظة نطلقها على مقدار معين من الوقت سواء أكان ذلك الوقت قصيرا نستطيع تقديره بالدقائق أو الساعات، أو كان ذلك الوقت طويلا نستطيع تقديره بالأيام والسنوات

2- الزمن يحمل في طياته الحركة والاستمرارية التي تجعل منه متتابعا ومتواليا غير قابل للانتهاء، مما يمنع المجال ملاحظته ورؤيته، في الأشياء التي هي حولنا

وجُل هذه الدلالات البسيطة التي اكتشفناها في لفظة – زمن- تحيلنا على معنى "التراخي والتباطؤ" أي كأن حركة الحياة تباطؤ دورتها لتصدق عليها دلالة الزمن التي تحول العدم إلى وجود حيني أو زمني، يسجل لقطة من الحياة في حركتها الدائمة وديمومتها السرمدية[3].

والزمن لم يعد مقترنا بالمفهوم القديم المرتبط بالماضي والحاضر والمستقبل (التسلسل الطبيعي وخضوعه للترتيب)، بل أصبح يحمل الكثير من الدلالات التي تتنوع ما بين رمزية أو كونية، أو فلسفية أو دينية، حيث خرج من المساحة الضيقة إلى فضاء يتسع للمجالات النفسية والذهنية على مستوى الذات، وأصبح يستوعب الذاكرة التاريخية الجماعية.

1- مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2004، ص 12.

2- ابن منظور، لسان العرب، ، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2008، المجلد05، ص604.

3- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، ص200.

وما نحاول الخوض فيه هنا هو الزمن الإنساني بكل ما تحمله هذه الكلمة من معنى، بحيث يجب استيضاح المدلول الزمني المقصود في الأدب الروائي لاعتبارات عدة لعل من بينها كونه يُعَدُّ العنصر الأساسي في النهوض بالنص الروائي.

والزمن هو أحد العناصر الهامة في الرواية، كونها من أكثر الأجناس الأدبية التصاقا بالزمن فوجود الرواية متوقف على أن يكون هناك رابط زمني يربط بين أحداثها، فالشخصيات تقدم بأحداث وأفعال، وهذا ما يستوجب تأطيرها في زمان ومكان محددين (فالزمن نسخ ... وهو لحمة الحدث)[1]، وهذا ما يجعل الزمن من أهم تقنيات النص الروائي وهذا لكونه الهيكل الذي تبنى عليه عناصر المروي له، وهذا ما يتحقق إلا من خلال الزمن.

ويرى (بيرس) في كتابه (تاريخ الرواية) أن الحكاية لا قيمة لها إلا بوجود خيط زمني يربط بين أطرافها ويرى بعض الباحثين أن إشكالية الأدب الروائي والقصصي هي إشكالية زمنية في الجوهر، إذ يرى (بويون) " أن فهم أي عمل أدبي متوقف على فهم وجوده في الزمن"[2].

وقد سار دارسو السرد أمثال: (تودوروف) و(جينيت) و(جيرالد برانس)، و(رولان بارت)، وغيرهم على نهج الثنائية الشكلية[3].

وقد ميّز (جون ريكاردو) في كتابه (قضايا الرواية الجديدة) بين السرد، وزمن القصة، بحيث قام بتقسيم الزمن في العمل الروائي إلى ثلاثة أزمنة هي:"زمن المغامرة (أحداث وقعت في ظرف سنتين مثلا)، وزمن كتابة هذه الأحداث (وليكن شهرين مثلا)، وزمن القراءة (وليكن ساعتين مثلا)"[4].

ويميز (إبراهيم خليل) بين زمن القصة وزمن الحكاية، فزمن القصة هو الزمن الذي استغرقته الأحداث المتخيلة في وقوعها الفعلي، أما زمن الحكاية هو الزمن المكتوب الذي يعرض الراوي فيه

1- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، عالم المعرفة، الكويت، ط01، 1998، ص 207 .
2- إبراهيم جنداري، الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا، دار الشؤون الثقافية، بغداد،د ط، 2001، ص 53.
3- شريف الجيار، التداخل الثقافي في سرديات إحسان عبد القدوس، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة،د ط، 2005، ص 228.
4- محمد عزام، شعرية الخطاب السردي، ص 102.

لتلك الحوادث من خلال قالب يجعلها قابلة للقراءة في حدود يسمح بها الوقت والحدود التي تسمح بها اللغة، فالزمن الذي استغرقته رواية (الحرب والسلام لتولستوي)حوالي مائة عام، وقد تمّ اختزال الوقت والتلاعب بالزمن وحذف غير الضروري لسرد الأحداث سردا قابلا للاستيعاب في مدة قصيرة من الزمن[1].

أما زمن الحكاية فهو الزمن الذي استغرقته الرواية المكتوبة، وهو الزمن الدال ففي الحكاية التاريخية يكون الزمن تاريخيا يرجعنا إلى العصر الذي وقعت فيه الأحداث كعصر الحروب الصليبية مثلا، ولكن إذا كانت الأحداث تتعلق بأحداث ثورة من ثورات القرن العشرين فالزمن ليس تاريخيا لعدم احتياجنا للخروج من عصر إلى آخر، ويقوم الكاتب بدمج مجموعة من الأحداث قبيل وأثناء الثورة بزمن الكتابة، وهو يحتاج من المؤلف موقعا لمراجعة الأحداث باعتباره عاصر تلك الأحداث[2].

والزمن هو تلك المادة المعنوية والروحية المجردة التي تقوم على تشكيل الواقع الحياتي وهي الخبر لكل فعل، وكل حركة، ويعتبر جزءا لا يتجزأ من كل الموجودات، وكل وجوه حركتها ومظاهر سلوكها[3]،

ويمكننا حصر أشكال بناء الزمن في السرد الروائي وطريقة ترتيبه في أربعة أشكال:

أ- التتابع : يتميز هذا النوع من البناء بانتظام الروايات وفق تتابع متونها في الزمان، بحيث يكون ترتيب الزمن في الأحداث متعاقبا، ويعد هذا النسق في الخطابات السردية من أبسط أشكال النثر الحكائي التخيلي، كما يخضع لمنطق السببية، بحيث يكون السابق سببا للاحق، واللاحق نتيجة لما سبقه [4] .

1- إبراهيم خليل، بنية النص الروائي، منشورات الاختلاف، الجزائر،ط01، 2010. ص 100.

2- المرجع نفسه، ص 101.

3- عبد القادر بن سالم، مكونات السرد في النص القصصي الجزائري الجديد، دار القصبة للنشر، الجزائر 2009، ص 106.

4- وجيه يعقوب السيد، الرواية المصرية في ضوء المناهج النقدية المعاصرة، مكتبة الآداب، القاهرة، ط01، 2005، ص 235.

ب- التداخل : لم يعد الزمن في الرواية الحديثة، يقوم على التسلسل المنطقي للأحداث وتعاقبها، وإنما تداخلت أبعاد الزمن الروائي، وهو يعني تناثر مكونات المتن في الزمان ليقوم المتلقي بإعادة لملمتها، وترتيبها، وفيه بعض الأحيان تتزامن الوقائع بما يظهر خاصية المفارقة بين أزمنة السرد وأزمنة الحدث، فالرواية الحديثة إذا لم تعد ترتكز على تصوير الشخوص أو الأحداث بقدر ما تهتم بإبراز المتغيرات النفسية التي تحدث داخل الإنسان نتيجة إحساسه القلق بإيقاع الزمن [1]، وأهم ما يميز البناء التداخلي للزمن هو صراع الحاضر مع الماضي بصورة مستمرة ومفتوحة على المستقبل أمام المتلقي.

ت- التكرار : ويعني تكرار الحدث أكثر من مرة تبعا لعدد الشخصيات المشاركة في المادة الحكائية، وتؤدي هذه الطريقة إلى ضمور حركة الزمن في الحركات اللاحقة حيث تعاد الخلفية الزمانية والمكانية ذاتها [2].

ث- التشظي : إن تجاوز كل إشارة زمنية تقود القارئ إلى التتابع، وأبعاد الزمن تخضع للتكسر والتشظي، وفي هذا الشكل من أبعاد بناء الزمن، يمكننا تجاوز كل ما هو منطقي وواقعي إلى حرية لا نهائية وغير محدودة، في التشكيل، بحيث تصل إلى التعثر في النص الروائي، والتشظي" هو نقلة من عالم تفتت الأنا وانتشار القيمة، إلى عالم قادر على أن يمنح الذات الفردية حرية مطلقة غير مقيدة لا نهائية، لا تحدها ضوابط الشكل، أو تلزمها ضرورات التركيب" [3].

وفي هذا الشكل من أشكال بناء الزمن في الرواية يجد المتلقي نفسه فاقد القدرة على لملمة شتات النص أثناء القراءة، فربما يحتاج إلى كم من قراءة حتى يتمكن من استيعاب النص جيدا والإحاطة به من كل النواحي، وتجميع الخيوط التي تربطه ونسجها .

والتشظي تقنية أدبية ورؤية للعالم، وهي تقنية حديثة واتضحت منذ بدايات القرن العشرين في المجتمعات الغربية، وهي التقنية التي تمزق وحدة الرواية التي أنجزت في العقود الذهبية للرواية الواقعية

1- مها حس القصراوي، الزمن في الرواية العربية، ص 111.

2- عبد الله إبراهيم، المتخيل السردي (مقاربات نقدية في التناص والرؤى، والدلالة)، المركز الثقافي العربي،بيروت، دط، 1999، ص105.

3- أحمد مرشد، البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط01، 2005، ص 243.

والطبيعية، وترى (فرجينيا وولف) أن التشظي هو تعبير أكثر دقة عن سمة العصر وتماثل بين السرد والحياة[1]. ويحصل نوع من الحالة الشعورية المكثفة للغة في البناء الزمني الروائي المتشظي تتجاوز اللغة العادية، وبالتالي يحصل بينهما نوع من الانسجام بينها وبين الأصول لتنطلق إلى فضاء زمني ممتد .

ورواية " الشمعة والدهاليز" من حيث البناء الزمني تخضع إلى البناء الزمني المتشظي ويعتبر الزمن أحد العناصر المهمة في النص السردي، ويوجد هناك اختلاف في الحكاية عنه في الخطاب، حيث ينظر إلى الزمن من ناحية التشكيل الزمني للسرد من خلال طول السرد وقصره، وهذا ما يؤدي بنا إلى التدليل على أن الحكاية الواقعة في الزمن الماضي مرتبطة زمنيا في الخطاب وفق منظور السارد بالتعبير عنها [2].وعليه فقد اعتبر (والاس مارتن) أن يد السارد :" فعالة، على نحو واضح، وهي تنظم الخط الزماني للقصة، حيثما كانت هناك خلاصة بدلا من المشهد " [3].

ويعبر على ذلك أيضا (فيلدنج في توم جونز) بقوله :" حيث يقدم أي مشهد غير اعتيادي ... فإننا لن ندخر جهدا ولا ورقا لنفتحه بإسهاب لقرائنا، ولكن إذا وجب أن تمر سنوات كاملة دون أن تنتج أي شيء جدير بملاحظته فلن نتخوف من فجوة تأريخنا "[4].

وظهرت الدراسات الجدية للزمن في ستينات القرن العشرين مع المنهج البنيوي في النقد الأدبي، حيث برزت محاولات جديدة تقوم بتحليل الزمن في الرواية لعل أهمها دراسة (رولان بارت) للسرد الروائي (في تحليله البنيوي) عام 1966 مستلهما منهج (بروب) الذي دعا فيه إلى تحذير الحكاية في الزمن، من خلال الربط بين العنصر السببي والعنصر الزمني بحيث أن المنطق السردي هو من يقوم بتوضيح الزمن السردي، والزمنية ما هي إلا سوى قسم بنيوي في الخطاب، وأن الزمن ما هو إلا نسق أو نظام، والزمن السردي هو دلالي وظيفي، بينما الزمن الحقيقي هو وهم واقعي مرجعي فحسب[5] .

1- أمينة رشيد، تشظي الزمن في الرواية الحديثة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة،د ط، 1998، ص 124- 125.

2- عبد المنعم زكريا القاضي، البنية السردية في الرواية، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، القاهرة، ط1، 2008، ص105.

3- والاس مارتن، نظريات السرد الحديثة، ترجمة حياة جاسم محمد، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1998، ص 162.

4- المرجع نفسه، ص 162.

5- محمد عزام، شعرية الخطاب السردي، ص 102-103.

ولعل من بين أبرز الظواهر التي يمكننا من خلالها رصد نمط الدلالة الزمنية في لغة السرد، هي ظاهرة " الإسناد " والذي عن طريقه تتحول الدلالة الزمنية للفعل تحولا جذريا، وتكون جميع الوحدات الدالة على الأزمان والأحداث والأفعال في العبارة السردية على قدم المساواة مع الفعل، ومما يحدث تفاعلا في الدلالات وتجاذبها،والصيغ الدالة على الزمان السردي من خلال الإسناد، تقدم مجالا فسيحا من الزمن لا يمكننا تحديد معالمه إلا برصد نقطة تكون بمثابة المركز المفترض الذي تتحدد على أساسه جميع النقاط الموجودة على الساحة اللامتناهية للفضاء الزماني والمكاني للأحداث [1].

وتعد الرواية من بين الفنون الأكثر تلاحما وتلاصقا، بالزمن، وهذا ما عبر عنه الناقد (ميخائيل باختين) بقوله :" إن النص الروائي كان موزعا على نصوص عديدة ومتباينة الميلاد قبل أن ينهض و يلملم نثاره الموزع فوق الأزمنة دون أن يكتمل "[2].وقد توجه الكثير من الروائيين إلى الربط بين الرواية والزمن وأولوا عناية كبيرة إلى هذا الربط، يقول (أ.أ مندولا) " إننا نستكثر القول أن شخصا يستطيع أن يحكي حكاية عن الزمن، غير أن الرغبة في قص حكاية حول الزمن ليست بالفكرة السخيفة " [3]

وعليه فالزمن هو جسر يربط بين الوحدة والتباين، له فاعلية تحددها الظروف والمراحل التي تمر عليه، وهو الصيرورة والديمومة والتحول والتغير بين الماضي والحاضر والمستقبل وهو روح الوجود ونسيجها الداخلي يمتثل فينا كحركة لا مرئية نعيشها وتمثل وجودنا.

ثانيا : الترتيب الزمني للأحداث :

1- عبد الرحيم الكردي، السرد في الرواية المعاصرة، (الرجل الذي فقد ظله) نموذجا، مكتبة الآداب، القاهرة، ط01، 2006، ص 180.

2- فيصل دراج، نظرية الرواية والرواية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط02، 2002، ص 75.

3- عبد المنعم زكريا القاضي، البنية السردية في الرواية ، ص 104.

الترتيب الزمني للأحداث "يعني بالترتيب الزمني المسار الزمني في سياق الرواية من حيث الاستحضار . أي استحضار الماضي في زمن الحضور- والاستباق- أي تداعي المستقبل في زمن الحضور "[1] .

ويختلف الترتيب الزمني للأحداث من موضع لآخر مما يجعله خاضعا لطريقة الترتيب في العملية السردية، بحيث لا يسير على وتيرة واحدة .

ويعتمد الترتيب الزمني للأحداث في الرواية الكلاسيكية على " نظام التعاقب الزمني" وهو نظام خطي متسلسل يحكمه المنطق [2] .

ويتحدد فيه المكان والزمان على نحو عال من الدقة تمهيدا لتدفق الحكي، عبر خطية الزمن والتي فقدها في الرواية الحديثة، بحيث:" أصبح المنطق هو المتحكم في الزمان الروائي، بفعل الخروقات الزمنية التي يمارسها السارد على نظام تسلسل الأحداث الروائية " [3]، مما يؤدي إلى حدوث تفاوت بين زمن الحكاية وزمن الحكي، من خلال استعمال خاصية التداخل والتزامن والاسترجاع والاستقبال الذي يجعل من الأزمنة تتمازج وتنصهر، مما يؤدي إلى القضاء على عمودية الحكي .

ومن الاستحالة أن ندرس الأبنية الزمنية لنص روائي دراسة شاملة، وذلك لظهور التعرجات الزمنية في كل وحدة من وحدات النص الروائي من الجملة كأصغر مكون في الرواية ككل وذلك راجع لتذبذب النص الروائي في كل لحظة من لحظاته من الحاضر إلى الماضي إلى المستقبل [4]، ويكفي أن نستدل على هذا الجانب ببعض المقاطع من " رواية الشمعة والدهاليز" ليتضح لنا مدى تداخل وتشابك عناصر الزمن داخل الفقرة الواحدة .

1- " لست أدري ما إذا كنت شجاعا أم أحمق، أم ألق فيه إلى هذا الحد .

1- مراد عبد الرحمان مبروك، بناء الزمن في الرواية المعاصرة، ص 23.

2- سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبئير)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، ط01، 1997، ص 68.

3- جيرار جنيت، خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، ت : محمد معتصم وعبد الجليل الأزدي وعمر حلي، المجلس الأعلى للثقافة، الهيئة العامة للمطابع الآسياوية، ط01، 1997، ص 47.

4- سيزا قاسم، بناء الرواية، ص 55.

2- لكن في رأيي ومنذ ذلك اليوم أن بعض الصداقات لابد لها من ثمن، أقله الثقة .

3- كيف لي أن أصدقك سنرى .

4- اتصلت بالحوذي الذي أوصلنا بالعربة السنة الماضية ... حملته رسالة شفوية إلى عمي المختار، فجاء الرد بعد يومين، اصطحبه معك .

5- كل ما يفعله الولد، قال لهم عمي المختار، عندما حذروه من أكون مخدوعا .. العفريت لا يمكن أن يتصرف خطأ .

6- اصطحبته في عطلة الربيع إلى القرية في حافلتنا العزيزة، التي بدأت تهرم، ثم إلى الدوار على حمارين أحضرهما بابانا آدم .

7- في الليل داهمت دارانا دورية من المجاهدين، فيها أبي وعمي المختار .

8- سهرنا حتى الفجر، كنت أترجم أسئلة عمي الكثيرة وأجوبة العملاق المطولة .

9- الجنرالات غاضبون من ديغول، والمؤكد أن ديغول سينتصر عليهم، إنه يحاربهم حينا ويجاريهم حينا آخر "[1] .

يمكننا أن نلاحظ من خلال هذه المقاطع النصية التي بين أيدينا أن التسلسل الزمني لا يطابق من أي ناحية من النواحي تسلسل الجمل في النص الروائي.

حيث يمكننا القول أن النص ينقسم تقريبا إلى شطرين متساويين في التعبير عن معالجتهما للماضي والحاضر، بحيث نلاحظ الحاضر هو بمثابة النواة التي تدور حولها بقية الأحداث، فيما نجد إشارات المستقبل قليلة ومعدومة، حيث تصنف في خانة الافتراض والتوقع في طبيعة طرحها ،حيث تحتمل التحقق كما تحتمل عدم التحقق .والترتيب الزمني للأحداث عند (جيرار جينيت) يتضح في إيجاد الصلة بين الترتيب الزمني "لترتيب الأحداث في الحكاية والتركيب الزمني الكاذب لتنظمها في الحكي، وهذا يتطلب تحديد أنماط المفارقات الزمنية" [2].

1- الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، دار الهلال، القاهرة، 1995، ص 53 – 54.

2- جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص 47.

والمفارقة الزمنية تعني انحراف زمن السرد، حيث يتوقف استرسال الراوي في سرده المتنامي والمتسارع، فاسحا المجال أمام القفز باتجاه الخلف أو الأمام على محور السرد، وقد ظهرت المفارقة مع ظهور تيار الوعي، هذا التيار الذي يهتم بمستويات الوعي والذاكرة والحلم، وغيرها من التقنيات التي تعمل على بلورة الانحرافات الزمنية بشكل خاص [1].وقد استخدمت المفارقات الزمنية في الرواية التقليدية، ولكن لم تستخدم بالشكل والكثافة والعمق، الذي استخدمت به في الرواية الجديدة (الحديثة).ويمكننا معرفة المفارقة من خلال تحديد اللحظة التي انقطع فيها السرد عند نقطة زمنية حاضرة، وينحرف باتجاه الماضي أو المستقبل، وينظر إلى الماضي والمستقبل اعتمادا على نقطة البداية، التي يختارها الروائي،ويحدد بها الحاضر السردي ومنها ينطلق على خط الزمن السردي باتجاه الأمام أو يتوقف للعودة إلى الوراء ويظل الكاتب يراوح بين أبعاد الزمن الروائي التي حددها من خلال تحديد نقطة بدء الحكي في الحاضر السردي .ونقوم بحساب المفارقة الزمنية بالشهور والسنوات والأيام التي استغرقت فيها المفارقة، أما سعتها وحجمها فتقاس بعدد الصفحات في النص، فأي مفارقة زمنية سردية يكون لها مدى واتساع، فمدى المفارقة هو المجال الفاصل بين نقطة انقطاع السرد وبداية الأحداث المسترجعة أو المتوقعة [2] .

إن مرونة الزمن الروائي من خلال كونه زمنا فنيا اصطلاحيا، تمنح الكاتب الحرية في التنقل فيصعد ويهبط أو يتجه للخلف، أو إلى الأمام حسب ما تقتضيه رؤيته الفكرية والعاطفية، وما يمتلكه من قدرة إبداعية، نستطيع من خلالها تشكيل بنية الزمن في النص الروائي وهذا ما سنلاحظه من خلال رواية " الشمعة والدهاليز "

أ- الاسترجاع: الاسترجاع هو خاصية حكائية نشأت مع الحكي الكلاسيكي، لتتطور بتطوره، ثم انتقلت إلى الأعمال الروائية الحديثة، فلكي نستطيع رواية قصة يجب أن تكون قد حصلت فيزمان

1- مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، ص 190.

2- حميد لحميداني، بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط02، 1993، ص 74.

ما غير الزمن الحاضر، لأنه من غير الممكن أن تُحكى قصة لم تكتمل أحداثها بعد وهذا ما يعطينا مبررا مقنعا بضرورة التباعد المعقول بين زمن حدوث القصة وزمن سردها.

والاستذكار مفارقة زمنية يعود بواسطتها الراوي بالمتلقي إلى الماضي بالنسبة للحظة الراهنة، تلك اللحظة التي يتوقف فيها القص الزمني لمساق من الأحداث ليفسح المجال أمام عملية الاسترجاع [1].

ويعتبر الفن الروائي من أكثر الفنون اهتماما بالماضي، من خلال قيامه على استرجاعات يقوم الروائي بتوظيفها من أجل إظهار البعد الفني والجمالي [2].

ويعد الاسترجاع نوعا من أنواع الاحتيال الإرادي، وبذل الجهد الفكري لاستعادة ما انقضى من ذكريات حيث " يترك الراوي مستوى القص الأول ليعود على بعض الأحداث الماضية، ويرويها في لحظة لاحقة، لحدوثها "[3]، وتشكل هذه التقنية التسلسل الزمني فمن خلالها يعود الراوي إلى الوراء للإضاءة على ماضي الشخصيات أو الأحداث المتعلقة بالسرد ومن خلالها تقدم للقارئ معلومات إضافية تعينه على تتبع الحدث، ومجرى الأمور، ونستطيع من خلال الاسترجاع تحقيق عدد من الوظائف والمنافع النصية، التي تساهم أكثر في جمالية السرد، فبالإضافة إلى وظيفتي التفسير والتعليل فإن له بعض الوظائف الأخرى منها الوظيفة التي يقوم من خلالها الراوي بسد الثغرات الحكائية بواسطة إظهار المعلومات عن ماضي الشخصيات، أو بالإشارة إلى أحداث ماضية على بداية السرد، وهذه الوظيفة هي (الوظيفة التوضيحية) .كما يعمل السرد من خلال دور رئيسي ومهم في تحرير وتخليص السرد من الرتابة والخطية كما له من الأهمية القصوى في الكشف عن عمق التطور الحاصل في الحدث، والتحول في الشخصية بين الماضي والحاضر، وعليه يستطيع القارئ رؤية ما هو آت في ظل معطيات الحاضر واسترجاع الماضي،كي تكون رؤيته من ثَمّ رؤية واضحة وصحيحة [4].

1- جيرالد برانس، ت : عايد خزندار، المصطلح السردي، المجلس الأعلى الثقافي، القاهرة، ط01 ،2003، ص 25.
2- أحمد النعيمي، إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان . بيروت، ط01، 2004، ص 40.
3- سيزا قاسم، بناء الرواية، ص 58.
4- مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، ص 194.

ويتم الاسترجاع بالعديد من الطرق، إما أن يتم من خلال السرد التقليدي، وذلك بعودة الراوي إلى الماضي من خلال رواية ما مضى من أحداث، أو عن طريق إحدى الشخصيات القصصية، ووسيلة الاسترجاع في كلتا الحالتين أو الطريقتين (الذاكرة) فهي أشبه ما تكون بالوسيط الناقل، الذي ينقل لنا الأحداث الماضية في ظل اللحظة الحاضرة، للقص ويتفرع الاسترجاع إلى نوعين : استرجاع داخلي واسترجاع خارجي، تبعا لماضي ودرجة الحدث الحكائي، ونوعية العلاقة التي تربطه بالحدث الحاضر، فالاسترجاع الداخلي يتصل بالشخصية وبأحداث القصة، فتصبح هناك مسايرة معها من خلال خط زمني معين واحد بالنسبة إلى زمنها الروائي .

وقد أطلق عليه العديد من المصطلحات منها مصطلح " الفلاش باك" وهذا المصطلح قد لقي استهجانا وعدم القبول لدى (عبد المالك مرتاض) ودعا لتركه وعدم التداول به، لأنه عند ترجمته من لغته الأصلية إلى اللغة العربية يصبح لا يعني شيئا محددا ولا يدل على شيء معين، وهذا ما جعله يوظف مصطلح الارتداد، وهذا لمدلول الارتداد في اللغة العربية "يعني الرجوع في أمرها أو بالرجوع إلى الوراء جميعا فهو شامل للحركتين الماضيتين المادية والنفسية "[1].

والجدير بالذكر والملاحظة أن توظيف هذا الأسلوب متواجد في معظم روايات (الطاهر وطار) حيث أصبح سمة من السمات البارزة في كتابات (الطاهر وطار)، فنجد في رواية " الشمعة والدهاليز" أن السارد اهتم كثيرا بهذه التقنية في المستوى الذي عقده لتقنيات السرد "حيث أن معظم المشاهد الحديثة لا تجري بالطريقة العادية من حيث يبدأ الزمن مع بداية الحدث ليتابعه من خلال الدوران والجري، وقد كان السارد مضطرا طورا، ومتعمدا طورا آخر إلى سبق الزمن باستكمال اللوحة الحديثة بما كان ينقصها من عناصر الربط "[2].

1- عبد المالك مرتاض، ألف ليلة وليلة، تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية جمال بغداد، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط01، 1993، ص 157.

2- المرجع السابق، ص 159.

من خلال تتبعنا لرواية " الشمعة والدهاليز" نجدها تعج بالكثير من الرجعات إلى الماضي وتتجلى مظاهر السرد الاستذكاري من خلال استرجاع الشاعر لأيام صباه وكيف كانت أوقاته،" في مدرسة القرية، كانوا يتساءلون، عما ألزمني على متابعة الدروس، وأنا في تلكم الحالة المزرية، حذائي مرقع من كل جهة، ومع ذلك لا يمانع من إفساح المجال للمياه تقتحمه، من حيث شاءت، سروالي بدوره صمد عدة سنوات ثم راح يستنجد بالإبرة والخيط، وأصابع أمي، قيمصاي الأسود والأزرق، تشبث لوناها بالبقاء سنوات، ثم تساويا في لون واحد، لا هو بالأزرق ولا هو بالأسود، ولا بأي لون آخر، أما سترتي فقد كانت أفضل حالا من جميع ما لدي، إذ كان لها وجهان، وجه من القماش السميك، الذي يمنع مرور الماء، ووجه من جلد خرفان صوفها بني، أتحايل على الطقس، فأقلب السترة، كذا مرة في اليوم، غير مبال بالنظرات الفضولية، خاصة من طرف التلاميذ الجزائريين "[1]، ويستذكر وقوف أهل القرية إلى جانبه " قررت القرية والدوار، أن تجمع لي المبلغ اللازم لشراء الجهاز العجيب "[2]. ونجد الاسترجاع في موضع آخر قد استخدم لأجل التذكير بالحدث الذي يثير الانتباه ويشد إليه المتلقي أكثر وهو حدث أسر الضابط الفرنسي من طرف ابنة خالة الشاعر (العارم) والطريقة التي تمّ بها الأسر والتي لفتت انتباه وأثارت دهشة الشاعر وجعلته محفورا في ذاكرته، حيث عاد السارد إلى الزمن الماضي البعيد لسرد هذه الحادثة التي بقيت معلقة في ذهنه ومترسخة وبقي مشدودا إليها " لقد التحقت ابنة خالته العارم بالجبل، مصطحبة معها سلاحا انتزعته من قائد دورية عسكرية كانت تجول المنطقة ... العارم اللهم بارك العارم كانت جميلة بيضاء حمراء مكتملة في العشرين من عمرها، روادها عسكري، هاما بها، وهي بالوادي مع بعض الأطفال، تغسل الصوف، قدرت أن قدرها أن تستسلم، أو أن تنتحر ، أن تتنازل عن الشرف الذي أوصاها به زين الشباب المختار خطيبها، أو أن تجد سبيلا

آخر، قررت أن تخوض الأول المغامرة لم تمتعض، ولم تبد أية ممانعة بل نهضت من مكانها نشفت يدها ومدتها له تصافحه، " فاتمة "" فاتمة" كان ذلك كل ما يعرف من العربية، فراحت ترد عليه

1- الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص 39.

2- المصدر نفسه، ص 42.

بالكلمة الوحيدة التي تعرفها دون أن تدرك معناها " صافا " " صافا" أمسك يدها فتركتها تستقر بين راحتيه فراحت تقوده نحو الشعبة تبتعد به عن رفاقه، مدد ذراعيه إلى الخلف، يساعدها على انتزاع السترة، ولم يدر كيف لوت على زنديه بحزامها الصوفي وتوثقه، حصل ذلك في لحظات قلائل، كما أنه في حلم، تجري في الأحداث بلا زمان حاول أن يخلص ذراعيه، ويستعيد المبادرة، إلا أنه لم يفلح، كانت قد قفزت وتناولت الرشاش، وطعمته بخرطوشة وأمرته، قدامي .. عند المختار يا ولد الزانية "[1]. وفي موضع آخر أيضا: " كان يصطحبني قريب، من القرية نطلق عليه اسم بابانا آدم، كلف بالإضافة إلى حمل الحقيبة العزيزة، بإيصالي إلى بيت قريب آخر لنا، في قسنطينة " المدينة " كما يسميها الجميع حتى اليوم، وبالاتصال بإدارة الثانوية لإتمام ما قد يكون هناك من إجراءات أخيرة، في الحافلة صادفت مدير المدرسة، فسلم عليّ بحرارة بالغة، وأبدى سروره الكبير، بأن يراني، التحقت بالتعليم الثانوي "[2]، وفي هذا المقطع نجد أن الشاعر قام باسترجاع الماضي ليسرد رحلته في الطريق إلى المدرسة .

وفي شق آخر نلاحظ استخدام الاسترجاع من خلال إقحام عمار بن ياسر في النص " وذلك لإنارة الماضي من خلال سرده في الزمن الحاضر" كان عمار بن ياسر يتساءل لا يدري كيف يجيب الشاعر عن كيفية قيام الدولة الإسلامية، هذه التي نزلت من السماء، بإذن ربك دونما انتظار .... حتى استسلم لأسئلة تنام في أعماقه طرحها منذ عشرين سنة على أبيه فلم يقنعه جوابه ذلك أنه ليس جوابا، وإنما خطابا عاطفي، لا يقنع أحد، أبوه إسماعيل، ذكره الله بالخير، أحد قادة الثورة المسلحة، خاض معارك عديدة، وقام ببطولات مشهودة، وبلغ رتبة عسكرية عالية واكب الحركة الوطنية منذ صباه، وتفرغ لها، عمل مع الشهيد مصطفى بن بولعيد على بث الروح الوطنية وتنظيم خلايا المناضلين وجمع الأسلحة ... برز اسمه بعد الاستقلال، ثمّ انطفأ بسرعة خارقة رغم ضجة قامت حول

1- المصدر السابق ، ص 28 – 33.

2- المصدر نفسه ، ص 43.

اسمه إثر الحرب المغربية الجزائرية التي أكلت كثير من شباب أبرياء، حاول أن يرثيهم بكتاب، يحمل عنوانا غريبا، إلا أن كل شيء ولىّ مع الماضي بسرعة خارقة " [1] .

كما نجد أيضا في هذا المقطع " يوم دخلت الجامعة، وكانت الجزائر في منزلة بين المنزلتين، رئيس راحل ملايين تبكيه وملايين تنهش عرضه، وبين رئيس قادم، يقدح في الرئيس السابق، ويستسلم لقدح وانتقادات الناس، بما فيهم الإطارات التي يعتمد عليها " [2] .

وأيضا في مقطع آخر" وانسقت بسرعة لأول داعية، وتفرغت لهما معا، الدراسة التقنية والتفقه في الشريعة لتكن البداية من البداية الفعلية، إعادة الأمور إلى نصابها، العودة إلى نقطة الصفر ثم الانطلاق "[3]، وقد استغرق هذا الاسترجاع حوالي ما يقارب الست صفحات، ركز فيها السارد على ماضي الشخصية ، وقام فيه بتحديد أبرز ملامحها بأسلوب إيحائي والذي يتعمق في نص الرواية ((الشمعة والدهاليز)) يجد بعض الاسترجاعات بعيدة المدى، قد تمتد لسنوات وهناك أيضا قد تكون استرجاعات خارجية قصيرة المدى، وذلك كما أشرنا إلى أن تحديد المفارقة الزمنية يعتمد على المسافة الزمنية الارتدادية التي يرجع فيها الراوي إلى الوراء حيث تقاس بالأيام والشهور والسنوات .

ومن بين الاسترجاعات الخارجية البعيدة المدى التي نرصدها في رواية (الشمعة والدهاليز) استرجاع الشاعر لذكرياته في أيام الصبا وأيام الدراسة إبّان الثورة التحريرية وتتمثل هذه الذكرى في طريقة عيشه أيام الثورة وكيفية معاناته مع الدراسة في ظل الفوارق بينه وبين أبناء الموظفين لدى الإدارة الفرنسية إضافة إلى قصة أسر الضابط الفرنسي من طرف ابنة خالته العارم، وكيف استطاعت جرّه أسيرا إلى مركز القيادة الثورية في الجبل، وقد وصلت سعة هذه المفارقة الزمنية أي استرجاع الماضي البعيد حوالي عشر صفحات تقريبا (من الصفحة 28 إلى الصفحة 39) حيث قام فيها الشاعر بالرجوع إلى أيام الثورة التحريرية من خلال سرد وقائع معاناة المرأة أيام الثورة، وحجم المسؤولية الملقاة

[1]- المصدر السابق، ص 72 – 73.
[2]- المصدر نفسه، ص 81.
[3]- المصدر نفسه، ص 81.

عليها من أجل صون عرضها وشرفها وسردا للدور النضالي للمرأة الجزائرية، ومشاركتها في تحرير البلاد من المستعمر الفرنسي .

وقام الشاعر بالتعريج على مرحلة الدراسة في الثانوية الفرنسية الإسلامية، حيث رقص الرقصة الفولكلورية مرواح الخيل والتي قام بأدائها في حفل اختتام السنة الدراسية، وقد كانت سعة السرد كبيرة (من الصفحة 61 إلى الصفحة 69) إذ أن الشاعر أخذه التمسك بعاداته وتقاليده وأثاره شعور زملائه بالتضايق من انتمائهم العرقي للجزائر، وجلدهم المستمر لذاتهم، فأراد تقديم الفولكلور الشاوي، رغم دراسته في مدرسة فرنسية، ونلاحظ السارد في رواية الشمعة والدهاليز لم يقم بتحديد السنوات التي جرت فيها أحداث السرد بدقة، وإنما اكتفى بتحديد مراحل العمر حيث الصبا ومرحلة الشباب .

ومما يثير الانتباه ويشد إليه المتلقي في عملية الاسترجاع هو أن الشاعر والذي هو بطل رواية "الشمعة والدهاليز" ينكفئ عن نفسه في سيارة الشباب الإسلاميين، حيث طلب منه عمار بن ياسر الصعود معهم، أمام رهبة صوت القرآن المنبعث من الراديو بحيث تتداخل الأزمنة والصور والتخيلات مما يجعل البطل في حيرة، وفي تساؤل عن سبب وجوده داخل السيارة، أين كان صوت القرآن يثير في دغدغة لحواسه والذي تركه يرجع بصورة (الخيزران) وهي الفتاة الحاضرة في السرد إذ كان يلاحقها أينما ذهبت لتتجلى له بحجابها الأبيض شمعة تتوهج في قلبه نورا فارتبط ترتيل القرآن بحضور صورة الخيزران وهي ذات اللحظة التي تمثل فيها الخيزران الحاضرة دور المحفز الثاني على اعتبار أن صوت القرآن كان المحفز الأول لاستثارة الذكرى واستحضار صورة العارم من الماضي المتمثل في الثورة " لكن خشوع الجماعة أمام رهبة الصوت المنبعث من المذياع، جعله ينكفئ على نفسه، واضعا رأسه بين ركبتيه، ما الذي أوصلني أنا شخصيا إلى هذه المواصل ؟ هل أن الذنب لا عبارة الذنب، في غير موقعها هنا، الأصح السبب نعم، هل كانت هي السبب ؟ وتجلت له بعينيها الدعجاوين، اللتين تحمل نظراتهما إيحاء متواصلا باستغاثة وطلب نجدة، من وحدة وعزلة قاتلتين، وظمأ مزمن للحنان

والعطف، بقوامها الطويل والرشيق، وتتسربل ثوبا عسلي اللون، وتغطي رأسها بحجاب أبيض، تجلت شمعة تتوهج في قلبه نورا "[1] .

ويكشف استرجاع الشاعر لصورة العارم النضالية عن رؤية الراوي ووجهة نظره لما يحدث في وطنه الجزائر، ففي الماضي أيام الثورة كانت الرؤيا والصورة والمفاهيم واضحة ومتجلية وأكثر وضوحا وترسخا في أذهان المجاهدين لذلك توجب عليه استحضار صورة العارم لتجسيد هذه الرؤيا، أما في اللحظة الآنية فصورة الخيزران أكثر ضبابية والرؤيا ليست واضحة مثل الرؤيا في الماضي وهذه المفارقة بين " دهاليز الحاضر المظلمة، وطرق الماضي المكشوفة الواضحة "[2]، والتي دفعت بالراوي حركة ودوران عبر الأزمنة استطاع أن يعبر باسترجاعات متداخلة وعميقة، حيث " غادر الكبار المنازل بعضهم في الليل قاصدين الجبال ملتحقين بالثورة، وبعضهم أخذ عنوة في النهار، ليقادوا إلى السجون والمنافي والمحتشدات، وبقي النساء والأطفال ... وفوق كل هذا وذاك لقد التحقت ابنة خالته العارم بالجبل مصطحبة معها سلاحا انتزعته من قائد دورية عسكرية كانت تجول المنطقة "[3].

ونلاحظ أن الأشياء والموجودات لها بالغ الأثر وعظيم الدور في توليد الاسترجاع فنظرة الشاعر في رواية "الشمعة والدهاليز" الحقيبة القديمة التي صاحبته طيلة أيام الدراسة الثانوية استفزته إلى استحضار رقصة الخيل التي كان يرقصها في الماضي، حيث جعلته يرتدي الملابس ذات الطابع التقليدي الخاص بمنطقته وذات الطابع الفولكلوري ويرقصها في حاضره أمام تلاميذ الثانوية في حفل نهاية السنة " وراح يفتح حقيبة قديمة زاملته، منذ أيام الثانوية، وربى نحوها عاطفة خاصة وهي الوحيدة التي يصبحها أو يمسيها أو يحييها كلما قابلته، فتحها ..استخرج برنسا صوفيا أبيضا، رقيق النسج، قدمته له العائلة هدية سنة حصوله على الأهلية... إحتزم ثم ارتدى البرنوس، واتجه إلى غرفة التلفزة، قلّب ضمن أشرطة عديدة، واستخرج شريطا حشاه في المسجلة وضغط على زر، ورفع الصوت إلى أقصى حد،

1- الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص 27.

2- مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، ص 204.

3- االطاهر وطار، المصدر نفسه، ص 28.

وانطلق يرقص على اللحن الفولكلوري الذي تجسده أساطير عدة، تتحدث كلها عن الفارس الفازع والاستفزاع "[1] .

وهذه الرقصة التي تبرز الفرق بين الرؤية الجزائرية في الماضي للوطن ورؤيتهم غير الواضحة في الوقت الآني، فالمفارقة بين زمنين الماضي والحاضر دفعت الشاعر إلى القيام بالرقصة الفولكلورية من أجل استحضار الماضي وأخذ العبرة منه لتجاوز دهاليز الحاضر.

من خلال استعراضنا لتقنية الاسترجاع على اعتبار أنها مفارقة زمنية سردية، يمكن أن نستخلص أن الاسترجاع كان واضحا وجليا، لكونه من سمات الرواية الحديثة، لكونها الأكثر حاجة لاسترجاع الماضي وجدله مع الحاضر، ولحاجة الكاتب للربط بين الماضي والحاضر لتقارب الأحداث وتشابهها، وللدور الذي تلعبه المقاطع الاسترجاعية بتنوعها ذات المدى القريب أو البعيد، في تشكيل بنية النص ودلالته، ولكون اللحظة الحاضرة من أهم محفزات الذاكرة في استحضار الماضي ومنعه من الحضور والاستمرارية في النص، وقد جاء توظيف الاسترجاع في رواية "الشمعة والدهاليز" لضرورة جمالية في الفن الروائي، ولحاجة دلالية لمعرفة العلاقة بين الشخصيات في الزمن الماضي إضافة إلى إضاءته لصفحات من تاريخ الجزائر .

وثاني مفارقة زمنية في رواية الشمعة والدهاليز هي :

ب- **الاستباق:**

تقف تقنية الاستباق أو كما يعبر عنها بالاستشراف على الضد من تقنية الاسترجاع ففي الوقت الذي يعود بنا الراوي نحو الماضي في استرجاعه للأحداث فإنه ينطلق نحو المستقبل في استباقه لما سيأتي، وهو تمهيد من قبل الراوي لقارئ النص لما سيأتي مشيرا إلى ذلك بإشارة زمنية أولية تعلن بوضوح على حدث آت يقع في السرد من خلال التلميح إلى المستقبل [2] .

1- المصدر السابق، ص 59 – 60.

2- مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، ص 211.

و يمتاز الاستباق بتأثيره الخاص في تركيب الحكاية فما يشير إليه بإيجاز سيتحول لاحقا إلى واقعة تندرج في الحكاية مولِّدا في القص حالة من الترقب و الترصد لما هو قادم، و هذا التوقع و التطلع إلى ما هو آت هو الوظيفة الأصلية و الأساسية للاستباقات بأنواعها المختلفة[1].

و عادة ما يكون الاستباق في الرواية على شكل حلم أو نبوءة أو افتراضات، تحتمل أن تكون صحيحة أو غير صحيحة، بشأن التنبوء بالمستقبل أي أن هذه الافتراضات والمعلومات المقدَّمة مسبقا لا تتسم باليقينية، وهذه لعلها أبرز خصيصة للسرد الاستباقي[2]، إلا أنه ما يؤخذ على الاستباق قتله عنصري المفاجأة والتشويق عند القارئ، مما يُقلِّل من شَدِّ القارئ للأحداث، لأن الراوي يعلن عن الأحداث قبل وقوعها[3].

والاستباق يعني :" الولوج إلى المستقبل، إنه رؤية الهدف أو ملامحه قبل الوصول الفعلي إليه"[4]، ومن العادة أن الاستباق يكون في الروايات والحكايات التي تسرد بضمير المتكلم، وهذا طبعا لا يمنع أن يكون من خلال ضمير الغائب بحيث لا يمكن حصر الإبداع في قالب أو شكل واحد كونه مفتوحا دائما على التجديد، والابتكار وتجاوز السائد والقفز على النمطية وهذه التقنية من المفارقات الزمنية لا تهتم بالتشويق السردي الذي عرفته الرواية الكلاسيكية والتي لا تنسجم مع التخيل التقليدي للسارد الذي يبدو أنه يكتشف قليلا أو كثيرا القصة في الوقت نفسه الذي يحكيها فيه، وقد جاءت الاستباقات في رواية " الشمعة والدهاليز" على أشكال متعددة نذكر منها :

1- استباق يكون على شكل (حلم) أو (رؤية منامية) حيث تعرض لإحدى الشخصيات، ومن أمثلة ذلك حديث زهيرة مع الشاعر وشكها في أن يكون الشاعر ما هو إلا سيدي بولزمان أحد الأولياء الصالحين الذي يخرج من زمان إلى زمان " إني أراك كل ليلة في أحلام لا هي بالأحلام، ولا

1- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي(الفضاء، الزمن، الشخصية)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط01، 1990، ص 133.
2- المرجع نفسه، ص 132.
3- ينظر: آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، دار الحوار للنشر، ط01،1997، ص 71.
4- أحمد النعيمي، إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة، ص 39.

هي بالكوابيس، مرة فارسا تمتطي جوادا يركض بك إلى الخلف، ومرة أرضا مشقوقة، ومرة بئرا بلا قرار، ومرة ضفدعة "[1].

على إثر هذه الرؤيا يسأل الشاعر زهيرة عن إحساسها ويسألها " أضيف شيئا، تريني كل ليلة على الساعة العاشرة، لا أراك، إنما أحس بأنك ترقبني، بأنك معي، تضغط على روحي لحظات ثم تنصرف "[2].

على إثر هذه الأحلام التي هي ليست بالأحلام ولا بالكوابيس تتنبأ زهيرة بأن الشاعر أصبح ظلا لها يلاحقها أينما كانت ويراقبها أينما وجدت، ولم تستطع تفسير ما يحدث معها إلا بشيء واحد وهو تجلي سيدي بولزمان لها " أتؤمن بالأولياء والصالحين أقصد بوحدة الكون، بأن الكل واحد، وبأن الواحد كل ... الشايلله يا أولياء الله، جدنا المدفون في الساقية الحمراء ... سيدي بولزمان يخرج من زمان لزمان، ... وبعده، قد يكون تجلى لك في هيئتي، لقد سبق أن دخل بي المسجد في هيئة شاب في الرابعة والعشرين، وأقول لك الحق، لا أثق في كل ما قلته، ما أنك أستاذ وشاعر ووو، وما أنت إلا سيدي بولزمان، قطعت المسافات وجئت لأمر ما "[3].

كما نجد أن الشاعر يتنبأ برؤية زهيرة له " ستريني، كل ليلة على الساعة العاشرة، وبإمكانك أن تقولي لي ما تريدين، فسيصلني، كما بإمكانك أن تتلقي مني خطابات، كلاما أو أشياء أخرى" [4]، وهنا يتكهن ويتنبأ الشاعر أنه بإمكان زهيرة الاتصال به روحيا في هذا الوقت بالذات .

ويعمل الاستباق على استثارة ذهن القارئ والتحليق به نحو عوالم جديدة لم يسبق وأن عرفها الإنسان، نظرا لعدم تحققها بعد في الواقع، وهذا ما لاحظناه في نبوءة الشاعر بقدرة زهيرة على رؤيته، حيث أسهمت في تحريك مخيلة القارئ، لتجعله يتطلع بشوق ولهفة لما سيأتي من أحداث .

1- الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز ، ص 140 – 141.

2- المصدر نفسه، ص 141.

3- المصدر نفسه، ص 140.

4- المصدر نفسه، ص 141.

2- استباق يأتي في شكل (فراسة) تصدر من شخصية متوقعة، حدوث أمر مستقبلي ما، ومن ذلك ما يورده عمي المختار في فراسة سليم حين تنبأ بذكائه وفطنته، وعدم خداعه بسهولة "اتصلت بالحوذي، والذي أوصلنا بالعربة السنة الماضية، أنا وقريبي، بابانا آدم، حملته رسالة شفوية، إلى عمي المختار، فجاء الردّ بعد يومين، أصطحبه معك، كل ما يفعله الولد، سليم قال لهم :عمي المختار، عندما حذروه من أن أكون مخدوعا، العفريت لا يمكن أن يتصرف خطأ "[1]، ففراسة عمي المختار وخبرته المتراكمة في التعامل مع الأشخاص وخاصة المجاهدين، من خلال تعامله معهم ومعرفة نواياهم، وقدرتهم على التحمل، وصبرهم وإخلاصهم، إلى جانب القدرات التي أبداها الولد سليم، من صبر وجلد وذكاء كبير، كانت العوامل التي أسهمت في انبثاق الاستباق المتجلي في صورة (فراسة) صدرت على لسان المختار عم الشاعر ... إذا أظهر الولد سليم بطولات كبيرة فيما بعد وأتى بالكورسيكي الذي ساعد الثوار كثيرا .

3- استباق التمني ويظهر في صورة (أمنية) تتمناها واحدة من الشخصيات المشاركة في الخبر، وبمرور الزمان تتحقق تلك الأمنية، متخذة لها حيِّزا ضمن أشكال الاستباق في رواية الشمعة والدهاليز.

ومن النماذج التي نسوقها للتمثيل بها خبر زهيرة وأمها، عندما كانت زهيرة تحكي لأمها قصة الشاعر الذي تلتقيه يوميا ولا يغادرها طيفه وخياله " شوفي يا يمة، أجمل ما في هارون الرشيد شاربه ولحيته، يحلقهما بدقة متناهية ... الشارب، لا تتفاوت فيه شعرة عن أختها، ولقد فكرت أكثر من مرة، في نتف شعرات من اللحية لأتأكد مما إذا لم تكن مزيفة، شوفي يا يمة لقد تأملته مليا، واعتراني الشك فيما إذا لم يكن أحد أقارب الشيطان إنني لشغوفة برؤيته يا زهيرة بنتي . لا عليك سيقتحم علينا الباب عمّا قريب ..."[2].

4- استباق يتجلى في الجمع بين (الدعاء) و(الحلم) ويتمثل ذلك في دعاء (أم زهيرة) والذي تدعو به دائما عقب كل صلاة " اللهم احفظ أبا العيال من كل سوء لا تسق إليه إلا من يخافك، وأبعد عنه

1- الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص 53.

2- المصدر السابق، ص 150.

في بيعه وشرائه في غدوه ورواحه كل أحمق، وكل شرير ... اللهم أطل عمره حتى تنهي شاهيناس والعالية، وشريفة دراستهن ويأتيهن مكتوبهن ... اللهم احفظ دنيا وأعدها وزوجها من الجلفة إلى الجزائر ... اللهم وفر أسباب النجاح لشاهيناس أعقل وأرضى بناتي كلهن ... اللهم اهدي زهيرة إلى ما فيه خيرها وخير عبادك وعجل بمكتوبها حتى تنجو من كل سوء، إنها منقطعة عن الدراسة، وتكثر من اللف والدوران في المدينة "[1].

فهذا الدعاء أصبح مألوفا ومعتادا سماعه من عند أمها، فهي تقوم بالدعاء لجميع أفراد بيتها دون استثناء وكل حسب حالته، فهي دائمة الدعاء والتضرع إلى الله .

ولدى تتبعنا مع الراوي بقية أطوار الأحداث نلحظ كيف استجيب لدعاء أم زهيرة، في أفراد عائلتها، وكيف رزق الله زوجها بعمل أفضل مما كان عليه.

وكثيرة هي الاستباقات ومنها قول (مدير الثانوية) لأحد الطلبة وهو الشاعر: " وغدا يوم تستقلون، لا تندهش، إني أومن مثلكم، بأنكم طال الزمن أو قصر ستستقلون، غدا يوم تستقلون، وتكون أحد أعمدة الإدارة الجزائرية، وستكون مدخل بلدكم نحو العصرنة، ستتذكر دائما وأبدا أن فرنسا مهما قست فإنها علمتك، وإذا ما كنت في سلك التعليم، فستوقد في بيوت عديدة شمعات العلم والمعرفة، وستعيد بناء ما هدّمه عمك وأبوك "[2]، يورد السارد في هذا الخبر التكهن بمستقبل الشاعر ويقينه وتأكده وإيمانه باستقلال الجزائر ومن الذين سيكون لهم دور في البناء والتشييد، بحيث لخص أحداثا روائية في فترة زمنية طويلة، وقدمها إلى القارئ، ضمن مدة زمنية ضيقة.

وكذلك نلاحظ التطلع إلى قيام الدولة الإسلامية " ستوقد شمعة الخلافة، إن شاء الله ربّ العالمين، من هنا من المغرب الأوسط، كما تقول من جزائرنا الحبيبة ليعم نورها العالمين "[3] فالسارد يورد في هذا الاستباق تطلع ورغبة الشاعر الجامحة في تحقيق أمل قيام الدولة الإسلامية، من خلال إلقائه

1- المصدر نفسه، ص 113.
2- المصدر نفسه، ص 44 – 45.
3- المصدر السابق، ص 25.

لتكهنات قيامها، جراء ما وجده في نفوس الشبان المتحمسين لقيام الدولة الإسلامية التي يكون دستورها ونبراسها الإسلام من خلال كتاب الله وسنة نبيه .

وأيضا نلاحظ في هذا المقطع التنبؤ بالاستعمار الحديث والخوف من البذور التي تركها الاحتلال: "إنما ما سيمثلونه في المستقبل من جسر بين قومهم وبين أصدقائهم، سيأتي يوم يكون فيه الفرنسي عبارة عن فيلق كامل "[1]، في هذا الخبر يورد لنا السارد رؤية الكورسيكي صديق الشاعر الذي نبه قيادة المنطقة الثورية إلى احتلال جديد سيتعرضون له، ونبههم إلى خبث ودهاء، التفكير الديغولي الذي يتطلع إلى احتلال العقول والأفكار من خلال الاحتلال الفكري والثقافي، وقد صدق تكهن ورؤية الكورسيكي، حيث أصبح الفرد الجزائري مولعا بتقليد الفرنسي تقليدا أعمى، "أي نير سيزول من على كتفيك، أو أي نير جديد سيضع عليهما "[2].

وعليه يمكننا القول أن الاستباق يلبي حاجة السرد الروائي إلى الحركة والانتقال عبر خلخلة النظام الزمني للأحداث الروائية، وينزع إلى نبذ التسلسل الخطي للمتواليات المكانية ومناهضة كل ما له صلة بالتتابع في الحكي وهذه السمة التي تميز هذا الزمان، وهي إحدى مظاهر الحداثة الروائية كون الرواية الحديثة جاءت مناهضة للأشكال القديمة .

ثالثا : تقنيات زمن السرد :

يعالج موضوع تقنيات زمن السردي، النسق الزمني للسرد و علاقته بزمن الحكاية في الخطاب الروائي أي معالجة وتيرة الزمن السردي من حيث السرعة والبطء، أي أنه يعالج المدة الزمنية والتي يطلق عليها أيضا (الديمومة) .

1- المصدر نفسه ، ص 54.

2- المصدر نفسه، ص 30.

ويتمثل تحليل المدة في " ضبط العلاقة الزمنية التي تربط بين زمن الحكاية، التي تقاس بالثواني والدقائق والساعات والأيام والشهور وبين طول النص القصصي الذي يقاس بالأسطر والصفحات والفقرات والجمل "[1].

ويترتب على ضبط العلاقة بين زمن الحكاية وطول النص القصصي ظهور أربعة حركات سردية تتحكم في الزمن الروائي كما يحددها (جيرار جينيت) [2]، " اثنتان منهما تعملان على تبطئة السرد والتهدئة، من حدته فيما تعمل الاثنتان الأخريان على زيادة سرعته والرفع من وتيرته، فأما اللتان تعملان على تسريع السرد فهما (الخلاصة والحذف)، وأما اللتان تعملان على تبطئة السرد فهما (الحوار والوصف) وسنورد دور كل منهما في السرد الروائي لرواية الشمعة والدهاليز .

I- تسريع السرد : ويتم تسريع السرد بواسطة حركتين سرديتين زمنيتين هما :

❖ **الخلاصة** : أو كما يطلق عليها الملخص أو المجمل أو الإيجاز وأيا كانت التسمية فهي عرض للأحداث التي تقع في فترة زمنية طويلة في مقاطع سردية، هذه العملية السردية تقوم بسرد أيام عديدة أو شهور أو سنوات من حياة شخصية، دون تفصيل الأفعال أو الأقوال، وذلك في بضعة أسطر أو فقرات قليلة [3]، ونتيجة لذلك يكون زمن القصة أكبر بكثير من زمن الحكاية فما يحدث في شهور وسنوات يُجمل في عدة سطور، ومن هنا يكون " التفاوت بين الزمن التلفظي والزمن الوقائعي "[4] واضحا مؤديا ذلك التعاون إلى " تقلص الحكاية على مستوى النص "[5] .

والخلاصة في الرواية الحديثة تظهر كإشارات سريعة تلتحم في النص، بحيث يرى (جيرار جينيت) أن الخلاصة بمفهومها التقليدي تنقل الكاتب من إيقاع بطيء إلى إيقاع سريع، والعكس صحيح وبالتالي تجعل القارئ مشدودا ومتلهفا وراء النص ينتظر بقية الأحداث بشغف " فالتلخيص أقرب إلى

1- سمير المرزوقي، مدخل إلى نظرية القصة تحليلا وتطبيقا، دار الشؤون الثقافية العامة، آفاق عربية، بغداد، 1986، ص 185.

2- جيرار جينيت، خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، ص 108.

3- نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج02، دار هومة . الجزائر،د ط، دت، ص 172.

4- حسين الواد، البنية القصصية في رسالة الغفران، الدار العربية للكتاب، تونس، ط02 . دت، ص 120.

5- سمير المرزوقي، المرجع نفسه، ص 86.

الأسلوب التسجيلي منه إلى الأسلوب الأدبي هذا فوق إنه يتميز بالتجريد، والتجريد لا يناسب التعبيرية التي ينشدها الروائي الحديث لوصف المشاعر وخلجات النفس، وهو ما حاول كتاب تيار الوعي أن يصلوا إليه "[1].

وفي رواية الشمعة والدهاليز لجأ السارد إلى تسريع السرد باتجاهين الأول يتمثل في الخلاصة الاسترجاعية، حيث قام السارد بعرض وتلخيص لأحداث الماضي، وجعلها في الزمن السردي الحاضر لإضاءة وإثارة الجوانب المظلمة، ونلاحظ أن هناك عدد هائل من الخلاصات الاسترجاعية، التي ذكرت في معرض الحديث عن الاسترجاع، ومن أمثلة ذلك استرجاع الشاعر لزمن الطفولة والدراسة ومواقف كثيرة أثناء تلك الفترة كحادثة أسر العارم للضابط الفرنسي وكيفية أسره وجرّه للجبل لدى الثوار، وقد حاول السارد تلخيص حياة الشاعر منذ طفولته حتى اللحظة الراهنة التي هو فيها وقد عمل التلخيص الاسترجاعي على تسريع وتيرة السرد، بحيث اختزل محطات كثيرة وهامة من عمر الشاعر في صفحتين، هذا وإن كانت جل الخلاصات ترتبط بالماضي، ولا تستطيع التحرر من ظله ومتابعته، إلا أن زمن السرد الحاضر لا يخلو من بعض الخلاصات التي تعمل على تسريع زمن السرد، ومن أمثلة ذلك " قد يكون عاودني المرض، قال في نفسه، وانهمك يستعيد أيام المحنة الكبرى، خواء، خواء، يأس، يأس، قنوط، قنوط "[2]، فقد قام الراوي بتلخيص مرض الشاعر بعبارات مختصرة، لم يتطرق فيها إلى تفاصيل المرض والأيام التي قضاها في المستشفى والأيام يتصارع مع الألم، حيث من خلال الخلاصة جعلنا نستشف الوضع الإجمالي الجديد الذي يعيشه البطل من خلال اختصار الأفعال، وكذا التفاصيل عن هذه الفترة من المحنة وعما جرى فيها .

والملاحظ هنا أن الروائي عمد إلى تكثيف زمن السرد مما أدى إلى بروز التلخيصات الاسترجاعية فقد استطاع الراوي تجاوز تكثيف زمن السرد باختزال وتلخيص أحداث مرض الشاعر بصورة إشارة سريعة تلتحم مع نسيج المقاطع السردية .

1- سيزا قاسم، بناء الرواية، ص 81.

2- الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز ، ص 142.

❖ **الحذف** : الحذف أو كما يطلق عليه الإضمار أو القفز، والحذف هو الحركة الزمنية الثانية التي يوظفها الراوي من أجل زيادة سرعة السرد والحذف " ذلك الشكل السردي الذي يُسقط جزءا من الحدث أو المادة الواقعية الخام في النص، مكتفيا بالإشارة إليه بصورة ظاهرة أو ضمنية حينما ينتقل بنا السارد أو الراوي من فترة زمنية إلى أخرى، من دون ذكر أي شيء عن كيفية تحقق الحدث "[1].

وعلى هذا فالزمن على مستوى الوقائع سيكون زمنا طويلا إذا ما وزن بالزمن على مستوى القول إذ يكون حينئذ زمنا موجزا مقاربا للصفر [2].

وإذا كانت الخلاصة تقوم باختزال وجمع أحداث الحكاية في مقطع سردي صغير وموجز، فإن الحذف هو التقنية الأولى في عملية تسريع السرد، لقيامه بإلغاء فترات زمنية طويلة قد تحدث الإطناب والملل في النص السردي، وهو يعني عدم ذكر الأحداث بتفاصيلها الطويلة والمملة، التي تقع في فترة معينة من فترات السرد بحيث يكتفي بالإشارة والتلميح لها.

وتتجلى مظاهر الحذف في رواية " الشمعة والدهاليز " في عديد المقاطع نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر هذا المقطع :" سرعان ما عادت لتنتزع المحفظة الثقيلة من اليد اليسرى، أين كنت خلال الأيام الثلاثة هذه ؟ وتعد باليوم ولربما بالساعة والدقيقة "[3]

نلاحظ في هذا المشهد أو المقطع أن السارد قفز بزمنه السردي مدة ثلاثة أيام وبهذا القفز يسقط أحداثا ميتة لا أهمية لها، بين زمن ما قبل الحذف وزمن ما بعد الحذف، وبذلك نلاحظ سرعة وتيرة زمن السرد، إلا أن الراوي لم يقم بتحديد المدة التي انتظر فيها.

ونجد الحذف في مقطع آخر " لم يتمكن الأعراب من الاستمرار في النفاق، كثيرا إذ لم تمر ثلاثة عقود على تمدينهم حتى انفضحوا، فضحتهم بذورهم هاته "[4]، وقد جاء الحذف هنا في هذا المقطع

1- عواد علي، تقنيات الزمن في السرد القصصي من زمن التخيل إلى زمن الخطاب، مجلة الأديب المعاصر، ع44 .1992، ص 27.
2- يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، بيروت، ط02، 1992، ص 82.
3- الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز ، ص 139.
4- المصدر نفسه ، ص 19.

الطويل المدى وكان ضمنيا ويتمثل في سنين فائتة، وهو حذف له دلالته إذ من خلاله يدرك السارد أن الوقائع التاريخية في الفترة الزمنية المحذوفة جعلت الراوي يستغني عنها باعتبار أن الأحداث السابقة للحذف واللاحقة له بالتعبير عن وجهة النظر.

ونرى في هذا المقطع أيضا " يوم جمعنا تلك الأشياء ظل الناس يتوافدون على منزلنا ليروا هذا العجب العجاب "[1]، فالسارد هنا قام بتخطي فترة زمنية كاملة، إذا لم يعلمنا أو يطلعنا على الفترة التي تمّ فيها جمع الجهاز هل كانت فترة أيام أو أسابيع أو شهور، فباستعماله لفظة الزمن " يوم" فهي فترة زمنية غير محددة من زمن الحكاية، بحيث لم يرغب في ذكر الأحداث التي تمّ فيها جمع اللوازم والجهاز، ولذلك فالمتلقي ليس على علم بوقائع ومجريات الأحداث المحذوفة من زمن الحكاية، والتي تركت فراغا وتأثيرا في مسار الحكي، إلا أن الروايات ذات البناء الزمني المتشظي لا يمكن تتبع الحذف فيها بدقة كونها تقوم على الحذف الضمني.

ويمكننا القول أن رواية " الشمعة والدهاليز" تعج بالكثير من المحذوفات التي تزيد من تسريع السرد وإبعاد الرتابة عليه وتجنبه الطول، بحيث تسهل القفزات الزمنية وتعمل على تجاوز الأحداث الهامشية التي تزيد من حجم السرد، مما يجعل من الحذف سمة بارزة من سمات الرواية الحديثة لما يتضمنه من تقنيات، وإيجابيات تساعد على التلاعب بالعنصر الزمني .

II- إبطاء السرد :

ونعني بإبطاء السرد تهدئة الحركة السردية وإبطاء سرعتها من خلال التريث في تقديم الأحداث الروائية التي تستغرق زمنا قصيرا ضمن حيز نصّي واسع من مساحة الحكي، ويتم ذلك من خلال :

❖ **الوقفة الوصفية :**

1- المصدر نفسه ، ص 42.

تعمل الوقفة الوصفية على إبطاء زمن سرد الأحداث والحد من سرعتها وفي هذه الحركة أي الوقفة الوصفية يتوقف " سير الزمن تماما بغية وصف شيء ما أو التأمل في مشهد ما "[1]، وذلك "بالحد من تصاعد مسارها التعاقبي "[2]، بحيث يكون المجال مفتوحا أمام الوصف لإقحامه في منظومة الحكي الروائي وهو ما يوقف جريان زمن الحكاية.

وللراوي القدرة من خلال الوصف في أن يعكس " الصورة الخارجية لحال من الأحوال أو لهيئة من الهيئات، فيحولها من صورتها المادية ... إلى صورة أدبية قوامها نسيج اللغة وجمالها تشكيل الأسلوب"[3] .

وعن علاقة الوصف بالسرد يرى (عبد المالك مرتاض) أن " الوصف أصل في الإبداع، والسرد مجرد مظهر أو تقنية، ولذا فهما يتمازجان، وحيث يحضر الوصف يضعف السرد، بحيث يمكن تمطيط الكلام أو تسطيحه، فالوصف ألزم للسرد من السرد للوصف، إذ غاية السرد إنما ترتبط بتحرير الوجه الزمني والدرامي للسرد من قيود الوصف، على حين أن الوصف يكون تعليقا لمسار الزمن وعرقلة تعاقبه عبر النص السردي "[4].

والوصف يرتبط بالمكان والأشياء من خلال العناية برسم صورة كلامية للمشهد البيئي، ومحاولة مساعدة الشخصيات على التغير والتلون، مع تغير البيئة المحيطة بها من خلال منحها الجو المناسب لمسايرة التطور الحاصل في الأحداث [5].

وأما السرد فهو يختص بتتبع حركة الشخصية في الزمن وما تحدث من فعل " فالوصف والسرد يظلان في تنازع نصي، يقوم فيه الوصف النصي على أنقاض السرد حيث يفسح له المجال "[6]،

1- عواد علي، تقنيات الزمن في السرد القصصي من زمن التخيل إلى زمن الخطاب ، ص 26.
2- أحمد مرشد، البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط01. 2005، ص 310.
3- عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، ص 285.
4- عبد المالك مرتاض، عرض كتاب ألف ليلة وليلة، مجلة فصول، مج 13، ع 01، 1994، ص 306.
5- إبراهيم جنداري، الفضاء الروائي عند إبراهيم جبرا إبراهيم جبرا، ص 182 - 183.
6- مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، ص 250.

والوصف هو تقنية متصلة بعناصر البنية الروائية، من خلال تجسيد لغته للمكان، ووصف الزمان ورسم الشخصيات واستبطان دواخلها.

ولدى تتبعنا لرواية الشمعة والدهاليز نجد أن هناك الكثير من الوقفات التي كانت لها بالغ الأثر في إبطاء وتيرة السرد، وقد تعددت الأوصاف الواردة في الرواية بين وصف للشخصيات ووصف للأماكن، وبين هذين الوصفين سعى الراوي لوصف أشياء أخرى .

ونسوق بعض الأمثلة على ذلك " صعدت من ساحة أول مايو ساحة الدعوة يومها والهتافات تملأ أذني (لا إله إلا الله، محمد رسول الله عليها نحيا وعليها نموت وعليها نلقى الله)، مهموما مغموما، روحي أثقل من أن يحملها جسدي، يعذِّبها سؤال محير، بدأ يطل عليّ مثيرا مستفزا منذ مدة طويلة، هل يمكن أن تكون بيني وبين هؤلاء الناسي صلة ما ؟ "[1] نرى أن السارد هنا كان يقوم بسرد الأحداث وفجأة يتوقف على السرد فاسحا المجال لوصف توقف الشاعر مع نفسه أثناء عودته من ساحة أول مايو (ساحة الدعوة) متوغلا في أعماقه محدثا نفسه من خلال وصف حالته النفسية المتعبة، مما جعله يوقف اندفاع الوتيرة الزمنية .

ونجد في موضع آخر وصف السارد للشاعر وكذلك وصفه لعمار بن ياسر، أما وصفه للشاعر فكان على مرتين مرة على لسان (أم زهيرة) " هارون رشيد، راش، نحيف هزيل، رأسه أكبر من صدره، وأنفه أكبر من فمه، يرتدي ثياب المتسولين، ويحمل محفظة مثقلة بالكتب، أستاذ يقول الشعر وغير متزوج، وفي الأربعين من عمره، ولطيف لطيف جدا "[2].

وفي موضع آخر جاء وصف عمار بن ياسر " كانت ملامح الشاب تتميز تحت النور شيئا فشيئا، لونه يميل إلى السمرة، عيناه سوداوين، لماعتان، أنفه بين القصر والطول، يميل قليلا إلى الفلطحة، بينما خنابتاه ممتلئتان بشكل بارز، مما يدل على بقايا من خلاسية بعيدة، يعزز ذلك بعض

1- الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص 38.

2-المصدر السابق، ص 122.

الاكتناز الذي يطبع الشفتين، قامته طويلة، منكباه عريضان"[1]، وهذا الوصف للشخصيات " هو محاولة لتجسيد مشهد العالم الخارجي في لوحة مصنوعة من الكلمات "[2]، وهذا الوصف هو وصف تعريفي أهميته لا تقتصر على المستوى الزمني فقط بل ينعكس ذلك أيضا على مستوى التلقي، لأن انتقاء الألفاظ بدقة وعناية لوصف الشخصيات له بالغ الأثر والأهمية في تشكيل صورة الشخصية الروائية، حتى يجعلها أكثر ألفة وأكثر حضورا في ذهن المتلقي .

ونجد الأمر نفسه عندما قام السارد بقطع الوتيرة السردية للأحداث وتاه يصف زهيرة وقوامها "فتاة في الثانية والعشرين من عمرها وجهها غلامي، عيناها المنتصبتان، في طرفي الوجه تبدوان كأنهما لمومياء فرعونية، لنفرتيتي، أو لكليوباترا، أو كأنهما لغزالة لهما مضاء حاد، ولهما تودد سخي، أنفها رقيق بفطسة تتناسب تمام التناسب مع شكل الوجه الطويل، منخراه صغيران يروحان يهتزان، كلما تنفست، خنابتاها ممتلئتان، بعض الشيء فوق فم صغير رقيق الشقتين، اللتين صبغتهما بأحمر الشفاه، وردي باهت خافت ذقنها الدقيق تزينه فلجة رقيقة، يضرب لونها إلى بياض وسمرة، وزرقة، مما يجعلها تبدو في الوقت الواحد، آسيوية إفريقية، يغطي جسدها ورأسها ورق ذرة طري أخضر"[3]، ونجد أن هذا الوصف هو وصف مستقل عن وتيرة الحكي أو السرد لكنه وصف تعريفي يدخل ضمن التعريف بالشخصيات .

أما فيما يتعلق بوصف المكان يقوم السارد إلى جانب وصف الشخصيات بمهمة وصف الأماكن التي تدور فيها الأحداث، ويجري في حيزها التحاور والخطاب بين شخصيات الأخبار ، ومن أوصافه في ذلك، وصف الثانوية التي درس فيها الشاعر " في الثانوية الفرنسية الإسلامية، التي تقع في ساحة صغيرة جنب مقهى النجمة، وجسر المصعد، تطل على وادي الرمال المنهمك، على عمق مئات

1- المصدر نفسه، ص 24.

2- سيزا قاسم، بناء الرواية، ص 170.

3- الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص 136.

الأمتار في قضاياه الخاصة "[1]، يحاول السارد في هذه الوقفة الوصفية تقديم وصف تعريفي للثانوية بحيث حلق بالقارئ إلى أجواء ذلك المكان وكأن الراوي يريد لمتلقي وصفه أن يرى ما يسمع، لأنها حددت تجليات المكان بحيث استقصى السارد عناصره الخارجية الدالة على ملامح الحياة فيه، والهدف منه هو تحديد مجرى الأحداث الروائية التي سيشرع السارد في حكيها، وكأن السارد وهو يسترسل في وصفه قد ألغى الزمن من حسابه ليعتد بالمكان فحسب.

ومن النماذج الأخرى ما يرويه السارد في وصف وضعية بيت الشاعر " هناك محتويات عديدة في البيت غير صالحة ... الأحذية القديمة، هنا قطع غيار السيارة الجديدة .. والمستعملة هنا أيضا، الأقفال التي بدلها السنة قبل الماضية، بدورها هنا ... صعد الدرجات الرخامية المغبرة .. الملصقات كلها في مواقعها ... على اليمين بابان واحد يؤدي إلى بيت الحمام والثاني إلى المطبخ الثلاجة هناك، وتئز محتجة لعدم انفتاحها كامل النهار، قبالة بابان أيضا واحد لغرفة متسعة تحوي جهاز تلفزة، ... الباب الآخر لرواق عريض به خزائن جدرانية ويؤدي يمينا "[2].

تستوقف السارد حالة الفوضى داخل بيت الشاعر فيصف حالته التي هو عليها والشيء الملفت في توظيف نص " الشمعة والدهاليز" للوقفة الوصفية أنه توظيف لم يتوقف عند وصف الشخصيات والمكان والأشياء فقط بل تعداه إلى دقه وصف الزمان من خلال صورة مشبعة بالإيحاءات، من خلال وصفه للمكان بالدهليز الذي هو عبارة عن نفق مظلم، والأحداث التي مر الكثير منها هي عبارة عن الشمعة التي تضيء ظلمة الدهليز.

وفي مجمل القول نرى أن السارد سعى من خلال هذه الأوصاف وغيرها في رواية الشمعة والدهاليز إلى إتحاف القارئ أو المتلقي والانطلاق به إزاء عوالم يقوم برصدها، مفعِما نصه بالحركة والحيوية والحياة مضفيا عليها في الوقت نفسه مسحة واقعية ذات بناء فني وأسلوب أدبي رصين، كما أن الوصف كان له بالغ الأثر في مواصلة تقديم المادة الحكائية من خلال إيقاع زمني جديد حسب

[1]- المصدر نفسه، ص 60.
[2]- المصدر نفسه، ص 57 -58.

مقتضيات الحكاية، ويمكّنه من الإفلات من مساوئ الرتابة، ويكسب الحكي خصوصية ويجعله أكثر قابلية لدى القارئ .

ولعل الوصف الذي أورده السارد بمختلف أشكاله وتجلياته وسيلة هامة للتوضيح والتأمل والتعليق من جهة وإبراز القدرة الأدبية وسعة الحافظة الذهنية للمؤلف من جهة أخرى .

وقد جاءت أوصاف السارد للشخصيات ذات بعد سطحي من الجانب الجسدي، في حين كانت أكثر عمقا من ناحية الوصف المعنوي .

❖ **المشهد (الحوار) :**

يحظى المشهد أو الحوار بعناية وأهمية خاصة في وتيرة الزمن السردي في النص الروائي، ومن خلال المشهد أو الحوار يغيب صوت الراوي متنازلا عن مكانه للشخصيات المتحاورة من دون أن يعمد إلى تعديل كلامها أو إضفاء أية صبغة أدبية أو فنية على حوارها، بل يتركه على صورته الخاصة به[1].

وتختفي في هذه التقنية الأحداث، وتظهر الشخصيات التي تقوم بتمثيل الموضوع بينها كما في المسرح، فهو لا يختزل الزمان والمكان، بل يقدم صورة حقيقية وكاملة عن الزمان الذي يستغرقه والمكان الذي يقع فيه، ويعد الحوار من بين أدق الوسائل القصصية وأكثرها مزايا فهو الوسيلة الأساسية التي يتعرف المتلقي أو القارئ من خلالها على شخصيات القص [2]، والذي من خلاله يمكن اكتشاف البعد النفسي والفكري والاجتماعي أيضا.

والحوار أو المشهد يُفعِم النص بالحيوية والفاعلية، ليمكن في بعض الأحيان المتلقي من اكتشاف ماهية القصة ومضمونها، دون الحاجة إلى قراءتها كلية، فضلا عن ذلك فهو يسهم في تطوير الأحداث واستحضار الحلقات المفقودة منها، لكن يبقى عمله الحقيقي هو رفع الحجب عن عواطف الشخصيات وأحاسيسها [3]، وهو يعرض للأحداث بتفاصيلها وعلى إثر ذلك تتضح أهمية المشهد أو

1- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي(الفضاء، الزمن، الشخصية) ، ص 166.

2- برنارد دي فوتو، عالم القصة، ت: محمد مصطفى صدارة، عالم الكتب، القاهرة، د ط، 1969، ص 267.

3- محمد يوسف نجم، فن القصة، دار الشرق، عمان . ط01، 1996، ص 96 – 97.

الحوار ودوره في نمو الأحداث ودفعها إلى الأمام ونلاحظ حضور الحوار بنوعيه في رواية " الشمعة والدهاليز" من النوع الأول والذي هو المشهد الحواري المباشر، ويتجلى ذلك في الحوار الذي دار بين شبان الحركة الإسلامية من جهة والشاعر من جهة أخرى :"

- لماذا لم ترد على (السلام عليكم) ؟

- ابتسم، ابتسامة جد صغيرة، وسألهم، وأنتم من تكونون ؟

- إخوة في الله .

-كلنا إخوة، إنما هذه العقارب بين أيديكم، لا يحملها إلا الزبانية .

- اطمئن، لم يعد منذ اليوم هناك زبانية .

- ماذا يجري؟

-لقد قامت

-من ؟

-الدولة الإسلامية

-الجمهورية الإسلامية

-الخلافة الإسلامية

-الحكم الإسلامي

وتقدم نحوهم مرددا :

-على شرط أن تخفوا هذه العقارب، لا أحب منظرها

-من تكون

-أنا شاعر

-فقط ؟

-ومنكم

-جبهتك خالية من آثار السجود

-ربما لأن وزني خفيف جدا ؟

- وزنك أم إيمانك ؟

-إذا سمحتم أفضل النزول هنا

-قد تكون نغرت ؟

-تواعدت هنا مع إخوة آخرين، شكرا لكم لقد وصلت "[1] .

ونلاحظ في هذا المشهد الحواري أنه طبع عليه الحوار المجرد، كما أنه أحدث نوعا من التماثل بين زمن الحكاية وزمن الحكي، بحيث كان له دور في بناء الشخصية الروائية من خلال امتداد الحوار إلى حوالي ثلاث صفحات، تجاذب فيه الشاعر أطراف الحديث عن قيام الدولة الإسلامية مع الشباب المتحمسين وكيف قدم لهم النصيحة من أجل الحفاظ على بزوغ أمل قيام الدولة الإسلامية والحفاظ على الشمعة التي تضيء أمل قيامها، وقد أدى ذلك إلى إبطاء وتهدئة وتيرة الإيقاع الزمني

وفي موضع آخر كان للحوار الدور الكبير في إبطاء زمن السرد والحد من سرعته، وذلك في حوار الشاعر مع زهيرة :"

الحمد لله، عايشين صابرين .

-وهل أنت جزائرية .

-من الأب والأم .

-يهيئ لي أنني أعرفك، ألا تعتقدين أننا التقينا قبل اليوم؟

-ربما ... الدنيا واسعة وعريضة، ويخلق من الشبه أربعين .

-هل كان طريقك من هنا، إنني دائما انتقل بهذا الخط، ولم أرك .

---

[1]- الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص 21 – 22.

-أقول لك الصح، أول مرة أسلك هذا الخط، ثم إنني استعمل عادة القطار في اتجاه الحراش حيث أسكن في المنطقة واشتغل بها.

ابتسمت وسألته إذن ركبت مصادفة ؟

-لا ليس مصادفة، إنما عنوة، لقد تبعتك، إذ خيِّل لي أنني أعرفك، أو ربما غير ذلك مثل وجدتك لا أدري "[1].

والمشهد الحواري هو عبارة عن وحدة درامية، تتحاور فيها الشخصيات لتعبر عن رؤيا ولذلك تظهر بقية التقنيات الأخرى، ويمتد الحوار ويتواصل حيث يقوم السارد بتجسيد لقاء الشاعر بالخيزران فاسحا المجال للشخصيات الروائية لتعبر عما يدور في دواخلها .

ونلاحظ عملية إبطاء السرد والتقليل من سرعة وتيرة الزمن في رواية الشمعة والدهاليز في حوار عمار بن ياسر، حيث عمد الحوار إلى التقليل من السرعة الزمنية للسرد .

❖ المونولوج:

يعد المونولوج أحد أنواع الحوار "لكنه حوار داخلي يحدث بين الشخصية وذاتها، وفي الحالة التي يتوقف فيها زمن الحكاية ليتسع ويتمدد زمن الخطاب"[2]، وهو حوار أحادي تعرض فيه أفكار الشخصية وانطباعاتها، عرضا من دون تدخل أي وسيط في ذلك [3]، بحيث يستطيع السارد من خلال تعليق الزمن ومنح الفرصة أمام القارئ للغوص في دواخل الشخصيات ومعرفتها عن كثب، فضلا عن الانتقال من خارج النص إلى داخله، معبرا من خلاله عن خصوصيات الشخصية، ويطلق عليه " اسم البوح أو الاعتراف "[4]، وذلك لانفراد الشخصيات فيه بالتعبير عن بواطنها والبوح عما بداخلها اعتمادا على الذات، بعيدا عن سلطة الراوي وهيمنته .

1- الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز ، ص 97 – 98 -99.

2- مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، ص 244.

3- جيرالد برانس، المصطلح السردي، ص 115.

4- محمد يوسف نجم، فن القصة، ص 97.

والمونولوج أو الحوار الداخلي وسيلة من الوسائل التي يقوم السارد من خلالها بتقديم شخصياته القصصية والتي تكون الأداة التي تُدخل القارئ في الحياة الداخلية للشخصيات بشكل مباشر، وعليه يتوقف الحدث التاريخي ويكون التركيز على الذاكرة، وهو لا يرتبط بزمن معين فقد يطال التأمل لحظات من الماضي تقوم الشخصيات باستحضارها ومحاكاتها، وقد يكون الحوار مباشرا على لسان شخصية من الشخصيات، كما قد يكون غير مباشر بحيث يقوم السارد بتقديم مادة غير مُتكلَّم، بها يقدمها كما لو أنها كانت تأتي من وعي الشخصية .

ومن نماذج الحوار الداخلي التي كشفت بصراحة عن بواطن الشخصيات، ما ساقه الراوي من الأحاديث النفسية، والتي منها :

" تمنى لو يدخل وسطهم، ويندمج في جذبتهم، مفسحا المجال، للدهليز المظلم في أعماقه أن يتنور، ولو للحظات، قصار، إلا أنه أحجم ... وهم في مدهم وجزرهم والعرق يتصبب منهم، غارقا في تساؤلات عديدة، هؤلاء جماهير، جماهير كادحة، وسواء أكانت على خطأ أم على صواب هل يجوز لمثقف ثوري مثلي، كرس حياته لخدمة الجماهير والدفاع عن قضايا أن يقف ضدهم ؟

ماذا يفعلون ؟ بصدد ماذا هم الآن ؟

هكذا نزعوا سراويلهم وارتدوا الجلابيب، وأطلقوا اللحى، واستسلموا لسرادب من سراديب الماضي يمتصهم .

هؤلاء الذين زار معظمهم أوروبا، بل إن الكثير منهم يحلم بأن يظل يروح ويجيء، على أوروبا يبيع ويشتري، ولربما يرتكب الآثام، هكذا أو بدون مقدمات، بدون أي تنظير ... كما لو أنهم خرجوا أجمعين من هذه المدينة ومن هذا العصر استخلفوا مكانهم قوما آخرين، ربما أتوا بهم من أقصى البلدان، ربما من أقصى الماضي يقينا أنهم ليسوا أجدادهم، فأولئك لم يكن لهم مثل هذا الحماس وهذا التصميم وهذه الرغبة في التمايز "[1]، هذا الحوار الداخلي الطويل يكشف لنا عما يجول في أعماق

1- الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص 16 – 17.

الشاعر من أفكار ومشاعر تجاه ما يحدث حوله في مكانه الحاضر ولحظته الحاضرة، كما يكشف لنا أيضا الصراع الداخلي النفسي لدى الشاعر وإحساسه بالحيرة إن كانت هذه الجماهير على حق؟ وإن كان سيقف إلى جانبها ويدعمها ؟ وهذا ما دفعه إلى التأمل والتفكير والتساؤل الداخلي إن كان سيقف ضد هذه الجماهير ؟ أم سيكون في صفها ويتخندق معها ويدعمها ؟ من خلال التساؤل عن سبب تواجد هؤلاء الشبان ؟ وماذا يفعلون ؟ وكيف كانوا ؟ وكيف أصبحوا ؟ محاولا إيجاد إجابات مقنعة لتساؤلاته لتحديد موقفه .

وفي مقطع آخر نجد الشاعر يدخل في حديث داخلي نفسي من خلال التساؤلات، بعد مغادرة زهيرة الحافلة محاولا الكشف عما يجول في خاطره من أفكار وهواجس، وبصوت خافت لا يكاد يسمع " أهي مريضة، تشتكي وجعا ما، أهي تعاني مشاكل ما، قد تكون مضطهدة في منزلها، وقد تكون في حاجة إلى حنان الأبوين، ربما تستغيث من وحدة ما، وبالعكس ربما ترجو أن تترك وشأنها في أمن وسلام ربما ملت المطاردات، ربما ملت السحابات الكاذبة، قد تكون تنتظر فارس أحلام جاد ربما، ربما، أخت لخمس أخوات، لم أسألها، عمّا إذا كانت أخواتها متزوجات أم لا، يصعب في هذا الزمن أن تتزوج خمس بنات من بيت واحد، اللهم إلا إذا كنّ بنات شخصية متنفذة "[1].

وقد استغرق الشاعر في هذه التساؤلات بعدما استرق النظر في عيني زهيرة، حيث قرأ فيهما ذلك النداء الاسترجاعي الآتي من بعيد، كيف قام الراوي بكشف ما يدور ويختلج في ذهن الشاعر وكشف مدى إحساسه ببداية التعلق بزهيرة والانجذاب ناحيتها .

وقد الحوار الداخلي (المونولوج) على شكل استفهامات وتساؤلات متلاحقة وهذا نتيجة لما تثيره هذه اللحظة الآتية من تغيرات ذهنية ونفسية تدفع الشخصية للتأمل ومحاورة الذات .

وبعد الحالة النفسية والشعورية التي انتابت الشاعر عقب لقائه زهيرة قام بحوار داخلي مع ذاته "لقد احترق الضريح وتكشفت دهاليزه، إنها بداية الاحتراق، ولقد اتقدت شمعة نورها كنور الشمس .

1- الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز ص 104.

هل هي بداية لحالة حب؟

أيمكن أن تدب الحياة في ضريح مثلي ؟ قلت شعرا كثيرا، وتحدثت عنه على لسان الآخرين، كما عاشوه، كما استطابوه، كما اكتووا بناره، كما كذبوا في شأنه، كما اشترى أحدهم قنينة عطر لحبيبته، ولم يقل أحد أن الطعم الذي يجده في شعري لا يختلف عن الطعم الذي يعرفه .

ما هو ؟ من الناحية الفسيولوجية الحب؟ "[1].

وعليه في مجمل القول فالحوار سواء أكان خارجيا من خلال حوار الشخصيات فيما بينها أو داخليا من خلال حوار الشخصيات مع ذاتها، له من الأهمية القصوى والدور الفعال في تطوير الأحداث وتناميها وله من القدرة على جذب المتلقي، وتحفيزه على قراءة العمل الروائي بطريقة تجعله وكأنه يعيش واقع الأحداث .

- **الإيقاع الزمني في رواية الشمعة والدهاليز :**

يتصف البناء الزمني في رواية " الشمعة والدهاليز" بالتقطع مختلطة فيه الأبعاد عاكسا التشظي الزمني في الرواية، وحالة الاضطراب التي تعيشها الشخصيات في النص، ومن الملاحظ أن بنية الرواية تتجلى دهاليزها، فكل دهليز بعد اجتيازه يفضي إلى دهليز آخر، مما يجعل الرواية أكثر اضطرابا متشابكة أحداثها غريبة الأطوار شخصياتها، مما يحدث اضطرابا في الفهم لدى القارئ لمجريات الأحداث بحيث يصبح في دهاليز مظلمة أزمنتها والتي حرص الروائي في الكشف عن بعض الشموع التي تضيء، وتوضح الطريق لدى المضي فيها من حين لآخر .

ويأتي وصف الزمن الذي انتهجته الرواية من خلال كون " الزمن ليس زمنا تاريخيا متسلسلا أو ممنطقا ومحسوبا، إنه زمن أهل الكهف، زمن التذكر، والتنقل من هذه اللحظة، إلى تلكم، من هذه الواقعة إلى تلك، ولقد تعمدت حينا واضطررت حينا آخر، إلى طي الزمن وجعله وقتا حلميا، يقع في

1- المصدر نفسه، ص 123.

مناطق مظلمة، ومناطق مضاءة، مناطق واعية ومناطق موهومة، الإحساس فيها يغلب طولها أو قصرها "[1].

وقد كان لبناء الزمن المتشظي في رواية " الشمعة والدهاليز" الدور في تجسيد صورة الدهاليز بتداخلها وظلمتها فلا وجود للتتابع الزمني الماضي ـ الحاضر ـ المستقبل، بل كان هناك تقاطع الأبعاد الزمنية وتداخلها فيما بينها، شكلت صورة حلمية فسيفسائية خاصة في الفصل الثاني من الرواية .

وقد كان في الجزء الأول من الرواية بنية زمنية متشابكة ومتداخلة، ومتقاطعة حيث ينتقل بين الحاضر ويرجع إلى الماضي ثم يعود إلى الحاضر .

والملاحظ أن رواية " الشمعة والدهاليز" لا تخضع لتسلسل زمني أو حدثي، وإنما تخضع لصورة زمنية تعكس رؤية المؤلف، وتجسّد وجهة نظره السياسية ورؤيته الفكرية تجاه الأحداث التي تعيشها الجزائر .

وتطرح الرواية الكثير من التساؤلات، ماذا حدث لبلد قدم الغالي والنفيس من أجل الحرية ؟ لماذا التصفية الجسدية ؟ ومن المستفيد منها ؟ وما نوع الاستعمار الجديد في دول العالم الثالث ؟ وهل الإسلام هو الحل ؟ هل هو الشمعة التي ستضيء دهاليز وظلمات هذا الوطن ؟ ما جدوى التعددية في الجزائر ؟

وما يمكننا قوله عن الزمن في رواية " الشمعة والدهاليز" أنها لم تخضع لوتيرة زمنية منتظمة، فقد تراوح الإيقاع الزمني بين السرعة والبطء بحسب الحركة الداخلية للسرد كما أن التكسير الذي حدث لمسار الزمن في الرواية جعل الأبعاد تختلط وتتشابك مما أدى إلى تحول الزمن الروائي من المستوى التسلسلي التعاقبي إلى المستوى المعقد .

ومن خلال دراسة المفارقات الزمنية وتقنيات زمن السرد، يمكن القول أن الحركة الداخلية للسرد تخضع في تشكيلها لبعدين زمنيين متعامدين هما :

1- الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص 06.

البعد الأول : ويكون أفقيا ويتمثل في المفارقات الزمنية التي عملت على انحراف مسار الزمن باتجاه الوراء والأمام .

البعد الثاني : ويكون عموديا، يتمثل في تقنيات زمنية فنية تلعب دورا في تشكيل زمن السرد الروائي من خلال علاقة تربط بين زمن الحكاية، وزمن السرد، وتمنح هذه التقنيات الزمن الروائي بعدا فنيا يتجاوز واقعية الزمن الحقيقي، بحيث يصبح للراوي القدرة في التحكم في سرعة زمن النص وبطئه.

ففي حالة السرعة (سرعة الحكي) يكون السرد اختصارا و إجمالا لكثافة الأحداث وموضوعها، أما في حالة الإبطاء (إبطاء السرد) فيكون هناك تعليق زمن السرد ليمتد زمن الحكي، ورغم لجوء الرواية الحديثة إلى تكثيف زمن السرد واختصاره في أيام أو ساعات، إلا أن حالة التأمل النفسي والمونولوج تعمل على تهدئة الإيقاع الروائي في بعض فصول النص الروائي، وهذا ما لاحظناه في رواية " الشمعة والدهاليز" حيث أنها لم تخضع لوتيرة زمنية منتظمة، وإنما تراوح إيقاع النص بين السرعة والبطء، حسب الحركة الداخلية للسرد، وخضوعها للبعد الأفقي والبعد العمودي للزمن الروائي.

المبحث الثاني: دور الفضاء المكاني في البناء الفني.

أولا: مفهوم المكان.

يعد المكان أحد العناصر الأساسية التي يرتكز عليها القص أو الحكي فهو يقف إلى جانب الزمان ليشكلا معا البيئة القصصية التي تدور فيها الأحداث وحركات الشخصيات، ومثلما لا يكون هناك قص بلا زمن، لا يمكن أن يكون قص بلا مسرح تجري فيه الأحداث.

وقد احتل المكان اهتمام الكثير من الدارسين في شتى الميادين العلمية من أدب وفلسفة وغيرها، فهو يعد قيمة أساسية لا يمكن التنصل من دراستها، ولعل قيمة ذلك الاهتمام متأتية من ارتباط الإنسان منذ العهود الأولى وحتى الآن بالمكان، فالإنسان لديه إحساس باحتواء المكان له.

ولكل نص روائي علاقة خاصة تربط بين الزمان والمكان من ناحية والزمان والشخصيات من ناحية أخرى، أي بين حاضر الشخصية وماضيها، وتتسم هاتان العلاقتان بمجموعة من القيم الجمالية والاجتماعية التي تشكل فضاء الرواية[1].

وحتى تكتسي الأحداث مصداقية لا بد لها من مكان تجري فيه تفاصيلها فاسحة المجال لتعدد الأماكن وتنوعها"وتنوع تجلياتها بحسب الثيمات التي تتوالى في الحكاية"[2].

وقد اختلف النقاد والدارسون في تسمية المكان، فمنهم من أطلق عليه مصطلح الحيز، ومنهم من استعمل مصطلح المكان وهناك المصطلح الشائع وهو الفضاء فالمكان يعني الجغرافيا، والفضاء يعني، الأجواء العليا التي لا سيادة فيها كما يعني الفراغ أما المجال فقد يعني الحيز الأعلى الذي يقوم فوق وطن ما، والذي يكون في متناول الطيران، وتحت سيادة ذلك الوطن وسلطته[3].

وهناك من يفضل استعمال مصطلح المكان كمقابل للزمان. ويعد المكان عنصرا مركزيا في تشكيل العمل الروائي وهو محل تبئير لمجمل وقائع الرواية.

والرواية تتعامل مع عنصر المكان كونه معطى ومنطلقا من أجل صيرورة الحدث، كما تخلق الارتباط بين المكان والشخصية، وهو إحدى القنوات التي يعتمد عليها الروائي في تشكيل الأحداث فالمكان يعطي النمطية للأجواء التي تجري فيها الأحداث. مما يعطي الأحداث أكثر عمقا وعليه فللمكان القدرة على إظهار الكثير من الدلالات المرتبطة بالشخصية في الرواية.

ويمثل المكان نظرا لأهميته محورا أساسيا تدور عليه نظرية الأدب إذ لم يعد ينظر إليه على أنه مجرد خلفية تقع فيها الأحداث ، ولكن صار ينظر إليه على أنه عنصر شكلي وتشكيلي بارز الحضور في

1- أحمد حمد النعيمي، إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان، ط1، 2004، ص 47.

2- حسن نجمي، شعرية الفضاء المتخيل والهوية في الرواية العربية، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 2000، ص18.

3- عبد الملك مرتاض، دراسة سيمائية تفكيكية لقصيدة أين ليلاي لمحمد العيد، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، د ت، ص102.

العمل الأدبي، فهو يترجم النص الأدبي إلى واقع فعلي معاش من خلال قدرة الأديب على رسم أبعاده ومدى إبداعه في ذلك.

ويرتبط المكان بعناصر السرد ارتباطا وثيقا وتتعدد علاقاته معها، فهو يرتبط بالزمن كونه توأمه الذي لا يفارقه فضلا عن احتوائه على الزمن مكثفا ويرتبط بالحدث انطلاقا من كونه الحيز الذي تدور فيه الأحداث[1].

ونلاحظ أن علاقة المكان بالشخصيات تبدو جلية وواضحة فالبناء المكاني لا يتشكل في النص إلا من خلال اختراق الأبطال له[2]، إضافة إلى دوره في الكشف عن توجهات الشخصيات وأيديولوجيتها التي تؤمن بها من خلال الوقوف عند البعد النفسي لكل شخصية، لذلك يحاول المؤلف جاهدا أن يصور لنا ملامحها وكل ما يطرأ عليها من خوف وقلق أو فرح واسترخاء حين تطأ أقدامها أعتاب مكان، فالمكان"يعكس حقيقة الشخصية"[3]، من حيث أن المكان في الفن هو كناية عن قاطن هذا المكان لهذا نجد في بعض الأحيان أن المكان يفقد الكثير من صفاته الواقعية ويتخلى عنها ليكون جزءا من تجربة الشخصية فيضيق أو يتسع حسب اللحظة النفسية التي تمر بها.

والمكان هو تحدي للروائي إضافة لكونه فرصة للتعبير عن القدرة في صياغة وتشكيل الأشياء وكيفية تنسيقها وإبرازها، وهو مناخ تعبيري للإفصاح عن دواخل الشخصيات وأفكارها بواسطة البنى المكانية الروائية.

وغالبا ما يكون المكان مندمجا بالشخصيات كاندماجه بالحدث أو بجريان الزمن، وقد استطاع المكان من خلال علاقاته المتعددة، أن يثبت له مكانة مهمة ذات بعد مركزي في القص فهو"بؤرة

1- ياسين النصير، إشكاليات المكان في النص الأدبي، آفاق عربية، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط1، 1986، ص155.
2- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، ص120.
3- سيزا قاسم، بناء الرواية، ص84.

الارتكاز المشعة والموحية بحركة الحياة"[1] مع الإشارة إلى أن هذه المركزية لا تعني "تفوقا ورجحانا بل إن هذه المركزية ناجمة في الأساس عن الوظيفة التأطيرية أو الديكورية التي يلعبها"[2] كونه يشكل إطارا عاما تجري في طياته الأحداث.

واستقصاء خصوصية المكان في النص الروائي، وسيلة لتحفيز القدرة والطاقة التخييلية، كي يستحضر الصور بوصفها مكانا مفترضا يستند إلى اعتبارات الكاتب ومنطلقاته، فهو مكان بنيته الكلمات ودلالاتها، وما تبعثه في الذهن من صور وتخيلات،"فالرواية تخضع لمقاييس الإيقاع ودرجة السرعة، فهي قريبة من الفنون الزمانية، ولكنها تشبه الفنون التشكيلية في تشكيله للمكان، ذلك أن القارئ عندما يشرع بقراءة الرواية فإنه ينتقل مكانيا إلى المكان المتخيل الذي أنشأه الروائي من خلال رحلة في المكان، إن مكان الرواية ليس المكان الطبيعي، إنه مكان متخيل"[3].

ويتحدد المكان أثناء عملية التعبير والتواصل بين الشخصيات، إذ أن دلالته المرجعية لا تتجلى إلا من خلال تلك النقطة في الفضاء الذي يتحقق فيه الكلام[4]، ويرد المكان من خلال العملية الوصفية لأنه يجعله يتبوأ مكانة خاصة بين العناصر السردية.

والمكان في العادة يحمل دلالة رمزية، فهو يسمى بحسب شكله أو لونه أو وظيفته في النص الجمالي، ينزاح الرمز ويتحول إلى رمز من مستوى ثان بحسب زاوية الرؤية التي يختار منها الكاتب صورة المكان، وبحسب الدلالة الإيحائية التي يقصدها، وعليه فالمكان في النص الأدبي أو الروائي يختلف عن صورة المكان الحقيقية، فالربط بين علاقة المكان ودلالته في النص الروائي علاقة يبدعها المؤلف انطلاقا من تفكير وقصدية معينة، بحيث يحول رمزية المكان إلى رمزية إيحائية مقصودة، ويعتبر

1- بشرى موسى صالح، خطوط السرد الملتفة، مجلة الأقلام، بغداد، العدد (04)، 1999، ص123.

2- إبراهيم جنداري، الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا، ص 172.

3- سيزا قاسم ، بناء الرواية، ص74.

4- عمر بلخير،تحليل الخطاب المسرحي، في ضوء النظرية التداولية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2003، ص88.

المكان العمود الفقري والشريان الذي يربط أجزاء وعناصر العمل الروائي فيما بينها"وهو الذي يسم الأشخاص والأحداث الروائية في العمق"[1].

ويصف (حسن بحراوي) المكان على أنه عنصر"شكلي فاعل في الرواية لما يتوفر عليه من أهمية كبرى في تأطير المادة الحكائية وتنظيم الأحداث والحوافز"[2].

فيما يستخدم (حميد لحميداني) مصطلح "الفضاء" بحيث يأخذ مفهوم الفضاء أربعة أشكال هي: الفضاء الجغرافي وفضاء النص والفضاء الدلالي والفضاء كمنظور وقد قام بالتمييز بين الفضاء والمكان، فالفضاء شمولي يشير إلى المسرح الروائي بكامله، والمكان يمكن أن يكون فقط متعلقا بمجال جزئي من مجالات الفضاء الروائي" [3].

غير أن المكان شديد الأهمية كمكون للفضاء الروائي لأن"الأمكنة" بالإضافة إلى اختلافها من حيث طابعها ونوعية الأشياء التي توجد فيها تخضع في تشكلاتها أيضا إلى مقياس آخر مرتبط بالاتساع والضيق أو الانفتاح والانغلاق، فالمنزل ليس هو الميدان، والزنزانة ليست هي الغرفة، لأن الزنزانة ليست مفتوحة دائما على العالم الخارجي بخلاف الغرفة، فهي دائما مفتوحة على المنزل،والمنزل على الشارع، وكل هذه الأشياء تقدم مادة أساسية للروائي لصياغة عالمه الحكائي، حتى أن هندسة المكان تساهم أحيانا في تقريب العلاقات بين الأبطال أو خلق التباعد بينهم[4].

وللروائي سبل شتى وعديدة في تشييد الفضاء أو المكان الروائي منها على سبيل التمثيل، الوصف، استخدام الصورة الفنية، توظيف الرموز، ولكل منها دوره الفعال في النص الروائي.

1- عبد العزيز شبيل، الفن الروائي عند غادة السمان، دار المعارف، تونس، ط1، 1987، ص47.

2- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي(الفضاء، الزمن، الشخصية)، ص20.

3- حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، 1993، ص63.

4- المرجع السابق، ص72.

فالروائي حين يلجأ إلى وصف المكان أو الفضاء الروائي، فإنه يهدف من وراء ذلك إلى بث المصداقية فيما يروي، بحيث يجعل المكان في الرواية مماثلا في مظهره الخارجي للحقيقة نابعا من مرجعيته الواقعية ذلك أن الروائي حين يصف المكان الطبيعي يستثمر عناصره الفيزيائية لتجسيده بحيث يجعلنا"نقف على الصور الطبوغرافية للمكان والتي تخبرنا عن مظهره الخارجي"[1]، "إذ أنه يرسم صورة بصرية تجعل إدراك المكان بواسطة اللغة ممكنا"[2]، جاعلا من الوصف أداة لتصوير المكان وبيان جزئياته وأبعاده، وهو بتوظيفه عناصر المكان المحسوسة لتشكيل مكانه المتخيل إنما يدخل العالم الخارجي بتفاصيله الصغيرة في عالم الرواية التخييلي ويشعر القارئ، أنه يعيش في عالم الواقع لا عالم الخيال، ويخلق انطباعا بالحقيقة أو تأثيرا مباشرا بالواقع.

والروائي لدى لجوئه إلى الوصف المكاني يبذل كل مجهوداته من أجل أن يجعلنا نرى الأشياء أكثر وضوحا ذلك أن الوصف قائم على ذكر الأشياء كما في الأحوال والهيئات أي بمعنى ذكر الأشياء بمظهرها الحي الموجودة عليه في عالم الواقع، فالوصف يقدم الأشياء للعين في صور أمينة تحرص على نقل المنظور الخارجي أدق النقل[3].

وحين يعمد الروائي إلى إسقاط مجموعة من الصفات الطوبوغرافية على المكان محددة إياه من حيث الشكل والنوع تؤكد لنا مدى استثمار الروائي لتلك الصفات لتجلية دلالات معينة تغذي نصه الروائي، وتمثل منعطفات مشعة في عالم النص، من هذه الدلالات على سبيل التمثيل، تحديد حركة المكان وهي حركة تنطوي على قدر من الأهمية كونها تكشف عن مفهوم "الحرية، حرية الإنسان في

1- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، ص60.

2- سمر روحي الفيصل، بناء المكان، مجلة الموقف الأدبي، دمشق، عدد 306، 1996، ص13.

3- سيزا قاسم، بناء الرواية، ص80.

استخدام المكان ومحاولته أن يجعل المكان على الرغم من محدوديته حقلا واسعا يتحرك فيه كيفما يشاء"[1].

وقد يلجأ الروائي في وصفه للمكان إلى توظيف الصورة الفنية التي هي" نتاج لفاعلية الخيال وفاعليته الخيال لا تعني نقل العالم أو نسخه، وإنما تعني إعادة التشكيل، وإكتشاف العلاقات الكامنة بين الظواهر والجمع بين العناصر المتضادة أو المتباعدة في مجموعة واحدة"[2]، ولا تكتمل هذه الصورة الفنية إلا حين يكتسب المكان "صفة سيميوطيقية من خلال إعطائه قيمة دلالية تميز بين الظواهر المكانية التي لا يختلف بعضها عن بعض في الواقع"[3].

وعليه فالصورة الفنية تتعدى حدود الرؤية للمكان بعناصره الفيزيائية إلى المشاركة الوجدانية وهو ما يؤكد لنا أن "الصورة الفنية لا تثير في ذهن المتلقي صورا بصرية فحسب بل تثير صورا لها صلة بكل الإحساسات الممكنة التي يتكون منها نسيج الإدراك الإنساني ذاته، وهنا تكمن عبقرية اللغة الروائية حيث تتمكن من إعطاء أبعاد حسية لما لا وجود له إلا بالوعي فيه، وفي إضفاء صفة الواقعية على ما هو تصوري محض[4].

والمكان سواء كان مشهدا وصفيا أم مجرد إطار للحدث، يدخل في صلات وثيقة مع باقي المكونات الحكائية في النص الروائي، بحيث يدخل في نسيج النص من خلال حركة السارد في المكان فيغير إيقاع السرد بعبور السارد أمكنة مختلفة في الرواية مما يؤدي إلى تغير الأمكنة داخل الفضاء

1- مصطفى الضبع، إستراتيجية المكان، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة،دط، 1998، ص65.
2- جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، دار المعارف، القاهرة، دط، 1973، ص340.
3- سيزا قاسم، القارئ والنص من السيميوطيقا إلى الهيرمنيوطيقا، مجلة عالم الفكر، الكويت، مج32، عدد 04، 1995، ص255.
4- جورج طرابيشي، رمزية المرأة في الرواية العربية ودراسات أخرى، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط1،1985، ص85.

الروائي الذي ينتج عنه نقطة تحول حاسمة في الحبكة وبالتالي في تركيب السرد والمنحنى الدرامي الذي يتخذه[1] .

ولكي يتسنى لنا قراءة المكان قراءة واعية تؤدي إلى فهمه على نحو ونسق صحيحين إقترح الباحثون ثلاثة محاور في هذا الصدد، يتمثل أولها في الرؤية (أو زاوية النظر أو المنظور)التي يتخذها الراوي أو الشخصيات عند مباشرتهم للمكان لأن الرؤية هي التي تقود "نحو معرفة المكان وتملكه من حيث هي صورة تنعكس في ذهن الراوي، ويدركها وعيه قبل أن يعرضها علينا في خطابه"[2].

أما المحور الثاني فيتمثل في فهمنا للغة التي تم توظيفها لتشخيص أو وصف المكان فكل لغة لها صفات خاصة في تحديد المكان أو رسم طوبوغرافيته وبها يحقق المكان دلالته الخاصة وتماسكه أما المحور الثالث فيتمثل في المتلقي أو القارئ للمكان في النص الروائي فهو يتلقى جمالياته المنبثقة عبر النص السردي والتي لها أثر ما في التلقي كما أنه يساهم في إنتاج هذه الجماليات وعليه فالجانب الجمالي للمكان هو درجة من الجودة تحسب للروائي لقدرته على اختزان أمكنة مغايرة لما عهده المتلقي أو تقديم المكان الذي يعيشه المتلقي في صورة فنية مختلفة.

ونلاحظ أن سمة الفضاء الجغرافي هي الأكثر حضورا وظهورا على بقية الفضاءات في الرواية الجزائرية، حيث يحضر الفضاء الجغرافي بشكل بارز وملفت من خلال المكان بأبعاده المادية الظاهرة ويمكننا أن نميز بين نوعين من الفضاءات الجغرافية ويأتي بداية الفضاء الجغرافي المكاني من خلال "الريف" ويعد الأكثر حضورا وتواجدا في الروايات الجزائرية بحيث يمكن ملاحظة ذلك في رواية "اللاز" ورواية"العشق والموت في الزمن الحراشي" ورواية " عزوز الكبران" ورواية "الجازية والدراويش" إذ أن الريف في هذه الروايات يشكل جزءا من هوية الإنسان الذي يعيش في وسط البيئة الريفية"فهو

1- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، ص32.

2- المرجع نفسه، ص101.

مصدر حياته المادية والروحية، ويقف رمزا على الانتماء إلى الأرض والوطن"[1]، ويأتي في المرتبة الثانية من حيث الحضور، المدينة فقد تفاوت الاهتمام بهذا الفضاء.

ثانيا: تجليات المكان في الخطاب الروائي.

لم يستطع النقد الروائي التوصل إلى ضوابط محددة يستطيع على إثرها ضبط مظاهر بناء المكان في الرواية مما يجعل من ضوابط المكان في النص الروائي ليست واحدة، بحيث تكون مختلفة من روائي إلى آخر، بسبب الحرية "المفتوحة أمام مخيلة الروائي في تشكيل أمكنته الروائية"[2]، وعلى هذا يجب أن تكون هناك دراسة للبنية المكانية المشكلة للنص الروائي، بحيث يمكننا تقسيم الأماكن إلى أماكن محددة أو مغلقة وأماكن غير محددة أو مفتوحة.

1- علال سنقوقة، المتخيل والسلطة في علاقة الرواية الجزائرية بالسلطة السياسية، دراسة منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2000، ص219.

2- سيزا قاسم، بناء الرواية، ص74.

يخضع تحديد المكان إلى إطلاق التسمية عليه والتي تميزه عن الأماكن الأخرى، حيث يعمد الروائي إلى هذه الطريقة لأجل الإيهام بواقعية المكان المتخيل، ولإقناع المتلقي بأن الحكاية التي يقرأها حقيقة لا خيال.

ودرس الباحثون الأمكنة دراسات عديدة وقسموها إلى أقسام متنوعة فكان منهم من قسمها إلى ذاتية وجماعية، ومنهم من قسمها إلى ثابتة و متغيرة ويراها آخر أنها نوعان أمكنة جاذبة وأمكنة طاردة...وهكذا[1]، وقد تعددت التسميات وتباينت التقسيمات كلا حسب مادته السردية التي في قيد الدراسة.

ويرجع أحد الباحثين أسباب تعدد التسميات والتقسيمات إلى" أن تغير الأحداث وتعدد الأمكنة واتساعها أو تقلصها ...لذلك لا يمكننا التحدث عن مكان واحد في الرواية بل إن صورة المكان تتنوع حسب زاوية النظر التي يلتقط منها"[2].

ويتم استحضار المكان في الرواية الجزائرية بطريقتين إما عن طريق السرد المباشر والوصف الموضوعي وإما عن طريق الحلم والاستذكار ومثال ذلك في رواية "الشمعة والدهاليز" أن صورة قسنطينة محفورة في ذهن الشاعر، فهي المكان الذي تحج إليه ذاكرة الشاعر ودائما لصيقة به "لم يكن هنالك في هذه الغرفة.كان هنالك، هنالك بعيدا في الزمان والمكان، في قسنطينة البهجة، في الثانوية الفرنسية الإسلامية، التي تقع في ساحة صغيرة جنب مقهى النجمة وجسر المصعد، تطل على وادي الرمال المنهمك على عمق مئات الأمتار في قضاياه الخاصة كما كان يعبر عنه في شعره، يحاور الحمامات المتعددة الألوان التي تبدو من فوق في قرارها ذاك أشبه ما تكون بذكريات الماضي السحيق،

1- سيزا قاسم، القارئ والنص العلامة والدلالة، ص46.
2- حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص63.

تحوم كواقع، لكن ليست سوى سراب، يظهر ويختفي، يلوح ويروح، همها الابتعاد كلما تأملناها، إنما تظل منارة خافتة، ترسل إشاراتها عبر الضباب لسفننا كي لا تتوه"[1].

الملاحظ أن أحداث "رواية الشمعة والدهاليز" تدور أحداثها في المدينة، إلا أنه لم يتم تحديد مكان بعينه، وإنما تنوعت الأماكن من ساحة أودان، ساحة أول ماي، العاصمة، الحراش. كما نجد أن هناك تداخلا وتقاطعا في الأماكن في رواية "الشمعة والدهاليز" وذلك راجع لاختلاف رؤى الشخصيات للعالم، فبطل الرواية يقيم في العاصمة غير أن ذاكرته ممتدة في التاريخ، وهذا ما جعل حضور الأمكنة المختلفة للدلالة على هذا الامتداد، ونسوق مثالا على ذلك وهو حديث الشاعر عن نفسه ووصفه لحاله " أكون أحد أضرحة بني أجدر، <عندما يدخل الداخل من الدهليز يجد قبالته ثلاث قاعات مفصول بعضها عن البعض بدهليز طوله بضعة أمتار ويتفرع من أولى هذه القاعات عن اليمين وعن اليسار دهليزان متشابهان يقضيان إلى هيكل ثان متركب بدوره من خمس قاعات تربط بينها دهاليز وتحيط بالهيكل الأول الذي يحيط به بدوره هيكل ثالث دهاليز تنطلق من مدخل الضريح ويشتمل على ثماني قاعات كبيرة وأربع صغيرة كائنة بالأركان ويربط بينها دهاليز>"[2]، ينتقل بنا هذا المقطع من مكان النص إلى أمكنة أخرى خارج دائرة النص، فمن خلال"الأضرحة"، "تاهرت"، "الدهاليز الكثيرة"، "الغرف المتعددة" كلها أماكن هي في أصلها جزء من المكان الأول الذي يقوم البطل باستحضاره، ونلاحظ أن هذا التداخل على صعيد الأماكن يحمل جانبا من الدلالات الأيديولوجية فهنا البطل يقوم بتصوير فوضى وتداخل التاريخ محاولا تشبيه الشاهد بالغائب والحاضر بالماضي فرؤيته لمسيرة التاريخ الوطني هي في الأساس عبارة عن مجموعة من الدهاليز المظلمة الحالكة الظلام التي لم تتشكل في قالب سياسي وخارطة ثقافية واجتماعية واضحة فالحاضر المضطرب والمشوش الذي يعيشه الشاعر جعل نتيجة التاريخ تكون كذلك.

1-الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص 60- 61.

2- المصدر نفسه، ص09.

وتقوم الشخصيات باختراق الأماكن حتى يتم تشكيلها في الرواية، فالشخصية هي دليلنا وهي الشفرة التي نقوم من خلالها وبها من اكتشاف المكان، كما يبين ذلك المقطع التالي:"عندما استدار شمالا، وقابلته يمينا أسجية المعهد، وشمالا الحي السكني للطلبة، ثم الساحة الصغيرة المقابلة للحي والتي تناور فيها حافلات النقل كي تستقبل الطريق الذي أتت منه والذي يحاذي سجن الحراش المشهور"[1]، فالبنية المكانية المشكلة لهذا المكان وبهذه الأبعاد المتجاورة، والتشاكلات المكانية، يجعل من المكان مكشوفا لدى المتلقي بمجرد اختراق الشخصية له.

يعد منزل الشاعر أول الأماكن المغلقة في الرواية بحيث استهل السارد سرد الحكاية من خلاله وهذا ما يجعلنا نطلق عليه المكان الاستهلالي، " لأنه يعد النقطة التي ستنطلق منها الشخصية الروائية نحو الأماكن الأخرى"[2]، حيث أن الشاعر لحظة استيقاظه سمع أصواتا تنادي وتردد وتهلل مما طرح في نفسه التساؤل"، استيقظ الشاعر مرعوبا، على أصوات تمزق سكون الليل، المجروح بالأنوار المنبثة في الشوارع، متفاوتة القوة والتقارب من شارع لآخر.تساءل بصوت عال، رغم وثوقه في أنه لا يوجه سؤاله لأي إنسان آخر غيره، ذلك أنه وبكل بساطة لا يشاركه أحد في مسكنه الكبير هذا، وذلك منح له كسكن عمل، من طرف المعهد الذي يدرس به"[3].

وللأشياء الصغيرة والموجودات بالغ الأثر والأهمية في رواية الشمعة والدهاليز إذ تدخل في وصف المكان وعلاقته بالعالم النفسي للشخصيات وتصاعد وتيرة الأحداث وهي مكونات توظف لتأطير أفكار يسعى النص لتجسيدها بلغة أكثر بساطة كما هو الحال في المقطع التالي،"تعود أن يلقي نظرة تفقدية حالما يدخل، على جميع المحتويات، الصالحة وغير الصالحة، نعم هناك محتويات عديدة في البيت غير صالحة، لكن من يدري، فقد يأتي يوم وتليق فيه لغرض ما، ثم إنها ما دامت، لا تضايق

1- الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص15.

2- سعيد بنكراد، السيميائيات السردية- مدخل نظري-، منشورات الزمن، الرباط، 2001، ص137.

3- الطاهر وطار، المصدر نفسه، ص 08.

أحد فبقاؤها هنا أحسن من وجودها في مكان آخر، الأحذية القديمة هنا، قطع غيار السيارة الجديدة والمستعملة هنا أيضا، الأقفال المكسورة التي بدلها السنة قبل بدورها هنا، هي ومفاتيحها، آلة الغسيل المعطلة، مع قطعها المفككة في مكانها، ممصاص الغبار المعطل بدوره في مكانه، العجلات وهذا هو المهم، لم تمس، المدخل كله على ما يرام بقي فوق. صعد الدرجات الرخامية المغبرة المعلقات كلها في مواقعها اللوحة الزيتية التي تمثل رأس انجليزي، شامخ الأنف في إطار خشبي رائع هنا، الملصقة الملونة التي يبرز منها حصانان أشهبان يلاعبان بعضهما، فيبدوان كأن الواحد منهما نسخة أو ظل للآخر، بدورها لم تتحرك الرسم الذي حاول وضعه لأحد أضرحة بني أجدر، على ضوء وصف بلا نشير له هنا كذلك... الطاولة في المدخل العريض، بما عليها من كتب وأقلام وأدوات مطبخ، ها هنا مع كرسيها الحديدي على اليمين بابان، واحد يؤدي إلى بيت الحمام والثاني إلى المطبخ، الثلاجة هناك تئز محتجة لعدم انفتاحها كامل النهار، قبالة بابان أيضا، واحد لغرفة متسعة، تحوي جهاز تلفزة، وسلسلة موسيقى استريو مغبرة ومسخنا غازيا، وصندوقا عريضا، به أدرج مغلقة، وزربية صغيرة عليها وسادة الباب الآخر لرواق عريض به خزائن جدرانية ويؤدي يمينا إلى غرفة التلفزة، وشمالا إلى غرفة متسعة بها سرير عريض، واضح أنه غير مستعمل، وبها عدة أغراض ملقاة كما صادف شمالا هناك ثلاثة أبواب واحد ألصقت به ورقة كبيرة عليها علامة الطريق: ممنوع المرور وهو المرحاض الثاني لغرفة تتكدس بها في فوضى آلاف الكتب، باللغتين العربية والفرنسية، وبعض صور لكتاب وفنانين، وأصداف بحرية متآكلة وبقايا أعشاب، ملتقطة من مناطق مختلفة، تنتظر الترتيب والتصنيف، ألصقت به ورقة بها رسم تخطيطي آخر بأقلام ملونة لضريح أجدار يبدو في شكل دوامة لولبية، الثالث لغرفة بها سرير لشخص واحد ومئات الكتب والمجلات، ومكتب تنتظم عليه، على خلاف باقي الأشياء المبعثرة، أوراق مسودة وبيضاء وأقلام، وعدة قواميس، لكل الغرف نوافذ تطل على الخارج، وبلاط موحد ذو نقوش ملونة جميلة، وبها أنبوبات نور تتدلى عارية ضعيفة القوة إلى حد كبير"[1]، ونلاحظ أن

1- الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز ، ص57- 58.

السارد قام بوصف بيت الشاعر بدقة وركز فيه على كل الأشياء والموجودات وهذا ما يقتضيه تشكيل بنية المكان داخليا، وهذه الخاصية في النص الروائي تكتسي"وظيفة دلالية غير الوظيفة التي صنعت من أجلها في الواقع"[1]، وقد اقترن هذا البناء الفسيفسائي للمكان بما يختلج في دواخل الشخصية التي تسكنه فأصبح عاملا مفجرا للطاقات الشعورية التي قامت بتشكيل المظهر البنائي العام للمكان الذي أصبح الدلالة الحقيقية على المستوى المعيشي للشاعر.

المكان يساهم في خلق الدلالة على المعنى في الرواية، بحيث لا تطغى عليه دائما التبعية أو السلبية، بل للروائي القدرة من خلال العنصر المكاني " على التعبير عن موقف الأبطال من العالم"[2]، بحيث يصبح للتلاعب بالصورة الفنية للمكان الدور الكبير في شد المتلقي وإخراج الصورة المكانية بصورة جذابة، فإسقاط الحالة الفكرية أو النفسية للأبطال على المحيط الذي يوجدون فيه يجعل للمكان دلالة تفوق دوره العادي والمألوف كديكور أو كوسط يؤطر الأحداث ويقوم بتحويل هذه الحالة إلى محاور حقيقي وجاد وفعال، فعند وقوفنا على هذا المقطع سنلاحظ هذه الخاصية:"قطعنا ساحة أودان بإتجاه البريد المركزي، ونزلنا إلى شارع العقيد عميروش حينها استوقفني هل لي مقصد خاص؟ لا قلت لنتمشى على البحر إذن، كلما كانت هناك فسحة توجب ألا نفرط فيها، استدرنا قطعنا سكوار صوفيا، هبت نسائم محملة برائحة البحر وبالنقاء، انطلقت عيوننا في الفضاءات الرحبة ممتطية زرقة البحر، وأجنحة النوارس، والأمواج المتكسرة على بعضها.

- إذن لم تكوني في الحراش البارحة.

- لا بد.

- ولم تصل العصر هنالك؟

1- مرشد أحمد، البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، ص141.
2- حميد لحميداني، بنية النص السردي، ص70.

- كلا، قلت لك"[1].

إن صياغة المكان بلغة شعرية راقية، ولغة أدبية، يعتمد على تتابع الوحدات المعجمية التي تتجسد من خلالها ملامح المجال المكاني للدلالة على رومانسيته وشاعريته، مما يخلق نوعا من التأثير النفسي على الشاعر، ففاعليته في هذا المقطع تظهر على (الشاعر) و(زهيرة) بحيث جعلتهما رقة المكان وسحره يغرقان في أمواج الرومانسية ويحلقان في فضاء خيالي بعيد عن الواقع، حيث اجتمعت نسائم البحر مع زرقته التي تعكس لون السماء للدلالة على صفائها فالجو الرومانسي بحق جعلهما يحسان بالراحة والروعة ويحلقان عاليا لعيش اللحظة الراهنة بكل تفاصيلها.

كما يمكننا من خلال المكان اكتشاف صورة العلاقات الاجتماعية بين الأشخاص الذين يتواجدون في نفس الجزء المكاني، أو في أماكن متقاربة ومتجاورة أي في محيط مكاني واحد، فالجانب المكاني مهم بالنسبة للشخصية وتواجدها فيه وطريقة تواجدها وتعايشها فيه وكيفية تأثيرها في المكان المتواجدة فيه أهم، والشخصية دون المكان "شخصية في الفراغ لذا عد المكان هوية لكل شخصية"[2]، وفي المقطع التالي سنرى نوع العلاقة التي يحددها مسكن الشاعر والتي تدل على العزلة والانطوائية، وعلاقته مع جيرانه ليست أكثر من تساؤلات الجيران عن الطريقة التي يعيش بها الشاعر وحيرتهم الدائمة تجاهه " أزاح السلك ثم أعاده مع ذلك كأنما في هذه الليلة بالذات شعر بضرورة الائتمان على داره، ألقى النظر على الجيران الذين يحتلون الجزئين السفلي الأيمن والسفلي الأيسر بالنسبة إليه وهو داخل، أو خارج، والذين لا يعرف أسماءهم ولا عدد أفراد أسرهم ولا ماذا يفعلون في هذه الحياة لم يرد على تحية أحدهم، ولم يقل لأحدهم في يوم من الأيام السلام عليكم، أو صباح الخير، أو مساء الخير، لقد اعتبرهم من أول يوم، ممن يبغي أن يشملهم العقاب، بالتدهلز التام، تجاهم، هم بدورهم اهتموا بأمره قليلا، في أول الأمر ثم محوه من قائمة الموجودين في المنطقة فلم يدعوه مرة لعرس أو حفل

1- الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص141.

2- جمال غلاب، مقاربات في جماليات النص الجزائري، منشورات إتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، ط01، 2002 ص16.

أو يقدموا له طبق حلوى في عيد من الأعياد التي يحلو له أن يقضيها في الداخل، والنوافذ جميعها مغلقة، ولولا ما يثور في نفوسهم من حسد أو بالأصح من تمنٍّ مشروع، لما كان لوجوده بينهم أي وجود، هذا المسكن المتكون من طابق كامل لفيلا كبيرة محتكر من شخص واحد، بينما هم، يقتسمون الطابق السفلي، وعددهم يتكاثر يوما بعد يوم، حتى أن بعضهم تجرأ يوما، فاقترح بطريقة غير مباشرة وبعيدة عن جميع الشبهات التصفية الجسدية، لهذا المخلوق وكان رد أحدهم بنفس الأسلوب التلميحي بأن الدار ستحل من طرف غيرهم، أحبوا ذلك أم كرهوا "[1]، نلاحظ أن علاقة الشاعر مع جيرانه هي علاقة يطبع عليها الانطواء والعزلة التامة من طرف الشاعر وعدم الاحتكاك وعدم إعطاء الفرصة لذلك من طرفه وفي المقابل نجد الحيرة والتساؤل من طرف الجيران عن طبيعة تصرف هذا الشخص بهذه الطريقة والنظرة التي يطبعها بعض الحسد والغيرة من مسكن الشاعر الكبير والذي يعيش فيه بمفرده فلا وجود للعلاقة الحقيقية بين الشاعر وجيرانه أكثر من علاقة يطبعها تحديث النفوس لكلا منهم عن الآخر.

إن العلاقة التي تربط المكان بالإنسان لها الكثير من المعاني والدلالات والإيحاءات، وقد جاء النص في رواية "الشمعة والدهاليز" مركزا على تصوير الأماكن بشكل دقيق وجعلها تضطرب باضطراب الشخصيات، فالمكان قد يشعرك بالأمن والطمأنينة كما قد يشعرك ويثير فيك الرعب والخوف والهلع وعدم الاطمئنان، كما حدث الحال مع الشاعر "توقف قليلا يلتقط نفسه، ثم انتزع السلك، وأعاد وضعه بعد أن دخل ينبغي ألا يعلم أحد، مهما كان أنني موجود، صعد الدرجة، تطاول يدير المفتاح في القفل الأعلى، نزل وأدخل المفتاح في القفل الأوسط، ثم انحنى وعالج السفلى، تعود أن يلقي نظرة تفقدية حالما يدخل، على جميع المحتويات، الصالحة وغير الصالحة"[2] نلاحظ أن كثرة الأقفال تحمل دلالة على أن الشاعر لم يكن مطمئن البال والنفس في المكان الذي يعيش فيه

1- الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص13- 14.

2- الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز ، ص 56- 57.

فبناء المكان على حالة الخوف، جعلت منه مكانا عدوانيا ويتم إدراك المكان هنا معنويا، حيث أن هناك الانتقال من مستوى الإدراك الحسي المعتمد على الرؤيا، إلى مستوى الإدراك الشعوري الذي يعتمد الأحاسيس والعواطف، وهو ما يضفي على المكان بعدا جماليا.

والوصف هو الإمكانية المناسبة أمام الروائي لتقديم الأمكنة والمقصود بتقديم الأمكنة وإبرازها هو "إعادة تشكيلها حسب صورتها المفترضة في الواقع أي نقل أجزائها ودقائقها إلى الرواية أو العالم المتخيل"[1].

ويتنوع المكان حسب طبيعة المشهد الروائي فقد يأتي المكان مفتوحا لا يمكن أبدا إغلاقه كالشوارع والمدن أو وسائل النقل إلا أن الوصف يشمل جميع مكوناته وهو ما يظهر في هذا المقطع "وقلت له إنني لا أراها مع أنه يقول إننا وصلنا، فقال، إنها تختفي وراء سفح الجبل هذا، هذه المدينة، بفضل أوليائها الصالحين، سيدي راشد، وسيدي الأخضر، وسيدي مسيد، وغيرهم كثير محجوبة ورغم أنها تقع في قمة جبل، لكنك لن تراها إلا حين تدخلها، وسواء أجئتها من الشمال مثلما نفعل الآن أو جئتها من الجنوب أو الشرق أو الغرب، فإنك لن تتكشف عنها ولن تتبدى لك إلا حين تكون بين أحضانها <الشاي لله يا سيدي راشد>، تعلم أنني طفت العالم أجمع، وتركت في كل أقطاره زريعة مع ذلك لم أرى أجمل وأبهى وأسحر من قسنطينة ومن بناتها، ومن أكلها ومن لباسها"[2]، ولا يقتصر وصف الأمكنة أو الوصف المكاني على الدور التزييني فقط، ولا التمهيد للأحداث داخل النص الروائي فقط، بل يتعدى ذلك إلى القيام بالمعنى الروائي الذي يعبر عنه السرد وعليه فهو شديد الاندماج والالتحام به وقد يأخذ انغلاق المكان طابعا مغايرا إذا ما كان هذا المكان شفافا تستطيع من خلاله الشخصية متابعة وعيش ما يجري خارج حدود هذا المكان المغلق ومثال ذلك المقطع

1- إبراهيم صحراوي، تحليل الخطاب الأدبي، دراسة تطبيقية رواية جهاد المحبين، لجورجي زيدان نموذجا، دار الآفاق، الجزائر، ط1، 1999، ص202.

2 – الطاهر وطار، المصدر نفسه، ص 48- 49.

التالي: " أصاخ السمع لحظات، ثم نهض وشق النافذة المشرفة على الشارع، وراح يطل من الفرجة الصغيرة يستوضح ماذا هناك، بنفس الطريقة التي تعود إتباعها، كلما سمع منبه سيارة يتكرر أكثر من مرة، ذلك أنه الوحيد من ضمن الجيران الذي لا منفذ لداره إن لم ينفتح الباب الخارجي"[1]، فمن العادة المكان الذي يسكن فيه الشخص هو مرآة لطابعه فهو يعكس حقيقته ويفسر طريقة عيشه كونه شديد الارتباط به مما يجعل من تأثيره واضحا وجليا.

وقد كانت المدينة الإطار المكاني الذي تجري فيه أهم الأحداث في رواية "الشمعة والدهاليز" حيث أتت على شكل لوحات كبيرة وصغيرة، وصفية للكثير من الأماكن الموجودة في مساحة النص حيث شكلت رسما طوبوغرافيا لوضع تشوبه الحيرة والقلق والإحساس بالوحدة وعدم الانتماء والتساؤل المستمر وجلد الذات، بحيث أصبح المكان وكل ركن فيه أو زاوية محلاً للتساؤل والحيرة والاضطراب، هذا عن حضور المدينة في رواية "الشمعة والدهاليز".

أما الريف فقد كان حضوره نسبيا ولم يرق إلى حضور المدينة بحيث كان باهتا بل قريبا من العدم، وذلك لأن الرواية جرت أغلب أحداثها في المدينة، ومن المعلوم أن الحياة الريفية يكون تجسيدها من خلال الدشرة أو القرية أو الجبل وهذه الأماكن لم يكن حضورها كبيرا وإنما جاء ذكرها من خلال استعادة البطل لذكريات الطفولة في القرية التي ترعرع فيها ومن خلال تذكر أيام الثورة حين كان يقدم المساعدة للثوار من خلال مساعدة (عمه مختار) " غادر الكبار المنازل بعضهم في الليل قاصدين الجبال ملتحقين بالثورة وبعضهم أخذ عنوة في النهار ليقادوا إلى السجون والمنافي والمحتشدات وبقي النساء والأطفال وكان أكبر أطفال الدوار... وفوق كل هذا وذاك فقد التحقت ابنة خالته العارم بالجبل مصطحبة معها سلاحا انتزعته من قائد دورية عسكرية"[2]، فلحضور مثل هذه الأماكن في الرواية من الأهمية البالغة التي ترتسم في مخيلة الشخصيات، ولها الدور في التعبير عن معان مختلفة

1- المصدر السابق، ص 08.

2- الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص28.

يقتضيها المعنى العام للنص، ومن بينها هو الصلة القوية والرابط الكبير بين الفرد الجزائري وماضيه فهو دائم الحضور لديه ومحفور ومنقوش في ذاكرته.

ومنه فإن البناء المكاني في رواية "الشمعة والدهاليز" نهض على تشكيل المكان التخيلي الذي يعتمد فيه الراوي على الوصف التخييلي سواء أكان محددا أو غير محدد وفق الحكاية التي يحتويها والمقاصد التي يسعى النص إلى تحقيق مآربه من خلالها.

وقد تجلى المكان في رواية " الشمعة والدهاليز" في إطار الشخصية الروائية والحدث الروائي مقرونا بالتشاكلات المكانية، والمدركات الحسية، محيلا على المكان المرجعي نظرا لتقاطعه معه.

ويطل علينا العنوان ممتلئا بالدلالة بين الشمعة والدهاليز وما يترتب عليها من دلالات بحيث فاق كلاهما حدود دلالته اللفظية إلى الكثير من المعاني التي تتسم بها "الشمعة" كدلالة على حقل النور الذي تتلألأ أنواره والمعرفة والوضوح وكل المعاني التي يفضي إليها النور، في حين تأتي لفظة الدهاليز في صيغة الجمع للدلالة على الظلمة الحالكة والتوه وعدم الرؤية، ويعلق (عبد المالك مرتاض) عن ذلك بقوله: "ويرمز العنوان أو الجزء الأول منه لكل الأفكار النيرة الجميلة النافعة، على حين أن القسم الآخر منه يرمز لكل ما تخلف من الأفكار التي تنتصب عقبة كؤود أمام الأفكار النيرة الخيرة"[1].

ومكانية العنوان لها دلالة على السطوة التي يمارسها الروائي على المتلقي، بحيث يشد ويلفت إنتباهه إلى تتبع تفاصيل المكان (الدهاليز) من خلال جغرافيته وطوبوغرافيته كمرجع، ومن حيث الإحالات النفسية أو الفلسفية أو الروحية التي تلحق به رمزيا فالسطوة المكانية " تواجه القارئ منذ الغلاف الخارج حيث يتموقع العنوان كتساؤل محاط بالاستفهام في انتظار إجابة من فضاء الداخل"[2]،

1- عبد المالك مرتاض، دراسة نقدية في رواية الشمعة والدهاليز، مجلة العربي، ع451، جوان 1996، الكويت.
2- خالد حسين، شعرية المكان في الرواية الجديدة، مؤسسة اليمامة الصحفية، 2001، الرياض، ص369.

حيث يجعل من الهيمنة التي يريد العنوان ممارستها في رواية الشمعة والدهاليز، تجد مسوغاتها بين الشمعة من جهة والدهاليز من جهة أخرى كثر من المفهوم الذي برز فيه المفهوم كدلالة على سيادة المكان المطلقة في وجه الأعصر الحديثة، حيث يتحول العالم الخارجي من فضاء يفيض بالألفة إلى ركام من الأشياء التي لا تعبأ بالكائن فضاء يهرب منه الكائن ويتوارى متخفيا من بطش الأشياء حتى يمجد المكان سطوته مزهوا بإمبريالية صلفة"[1]، ونلاحظ أن النص الروائي (الشمعة والدهاليز) ينفتح منذ الوهلة الأولى على الفضاء، من خلال الحضور الكثيف له، وذلك الصخب الرهيب الذي يقطع على الشاعر عزلته ووحدته والسكون والهدوء الذي يخيم على عالمه الخاص ليجد واقعا مغايرا غير الواقع الذي ألفه بحيث يفرض عليه ويدفعه إلى الخروج من دهليزه وتقوقعه على نفسه لمواجهة الناس والواقع والحراك الجديد الذي أصبح يضيء (دهليز) الوطن بفضل(شمعة) الأمل التي لم يكن يعتريه الشك في وجودها أصلا[2]، " أصاخ السمع لحظات ثم نهض وشق النافذة المشرفة على الشارع، وراح يطل من الفرجة الصغيرة يستوضح ماذا هناك"[3]، فإذا هي الثورة التي ستقلب المكان ودنياه رأسا على عقب، منذ أن أطل من النافذة حيث رأى جموعا لحشود الإسلاميين وهي تغزو الشارع في موقف مهيب وهتافاتهم تعلو صادرة منادية بإضاءة الدهليز المظلم أو هدمه على من فيه.

إن تقنية التأطير من خلال النافذة والتي أوردناها في المقطع السابق والتي يظهر دورها جليا وواضحا في تشييد الفضاء الروائي، أعطت الفرصة للسارد أن يرسم بناء المكان الذي يتحرك فيه البطل واختراقه من خلال الأحداث كما جاء في الفاتحة النصية التي تعلن انفتاح التخييل بالتشكيل التالي " استيقظ الشاعر مرعوبا على أصوات تمزق سكون الليل، المجروح بالأرواح المنبثة في الشوارع، متفاوتة القوة والتقارب من شارع إلى آخر ... لم تكن الأصوات لمدافع لا ولا حتى لدبابات وجنازر، كما جرت العادة منذ سنتين أو يزيد، إنه هدير بشري قوي يشبه ذلكم الهدير، الذي ينبعث من

1- المرجع نفسه، ص369.

2- عبد الله شطاح، إيديولوجيا التقاطبات المكانية في رواية الشمعة والدهاليز، مجلة التبيين، ع31، 2008، الجزائر، ص81.

3- الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز ، ص 08.

التلفزة، خلال كل عيد حيث تعرض الصلاة من البيت الحرام، إلا أن هناك نشازا بينا مصدره أصوات منبهات السيارات تنطلق في نفس إيقاع الهدير البشري تقريبا"[1] حيث أعلنت الانتقال الذهني من عالم الأشياء والموجودات (العالم الحسي) إلى عالم الكلمات والخيال، أي بمعنى الانتقال من عالم الحقيقة إلى عالم التخييل حيث يشرع النص في الظهور والوجود والبروز، ويمر من العملية الإبداعية إلى التحقق الخطابي لفعل القراءة والكتابة، وللفاتحة النصية والخاتمة النصية أهمية بالغة في تحديد الجانب المادي من خلال ما هو جاري في كل أطوار الحكاية وما تعرفه من تحولات، وعليه فبإمكاننا التعرف من خلال الانفتاح السردي الذي تخلقه النافذة على الوجه الأول من بين الوجوه الكثيرة التي يحيلنا عليها العنوان، والذي اضطر الشاعر تحت دوي الهدير البشري الذي شبهه بهدير الحجيج أن يخرج في مواجهة قدره من خلال مغادرة حالة الانطواء والانزواء و(الدهليز) التي كان يفرضها على نفسه كحالة من العزلة والتوحد والاحتجاج على الواقع.

ثالثا: وظائف وجماليات المكان.

أ–وظائف المكان

1- المصدر السابق، ص08.

لا يمكن حصر الأهمية التي تكمن في المكان التخييلي في الوظيفة البنائية في تشكيل النص الروائي والدلالية من خلال الدلالة على المادة الحكائية التي يحتوي عليها وإنما تشمل قدرته على إنجاز الوظائف التي يعتمد عليها الروائي "وإسناد الوظائف للمكان هو تقنية بنائية متساوقة ومنطق التبيين المكاني"[1].

وهناك العديد من الوظائف يمكن إجمالها في وظيفتين رئيسيتين هما:

1-وظائف خارجية:

من خلال هذه الوظيفة ينزاح المكان عن التحكم في مجرى سريان الأحداث الروائية في النص الروائي والتأثير في الشخصيات الروائية، وعلاقاتها فيما بينها والكشف عن مشاعرها ووجهات نظرها ورؤاها المختلفة والمتعددة ومن أهم الوظائف التي تنبثق عن الوظائف الخارجية التي كانت في المكان في رواية "الشمعة والدهاليز" منها:

- **الوظيفة المعرفية:** والدور المنوط بهذه الوظيفة هو تقديمها لحوصلة على البيئة في المستويات الاجتماعية والاقتصادية التي تفضي إليها الأماكن، ففي الجانب الاجتماعي لعب المكان دورا بارزا وجليا في إبراز وإظهار عادة اجتماعية مألوفة لدى الجزائريين وخاصة في الوسط الريفي ألا وهي روح التكافل والتآزر والتضامن والتعاون بين أهل القرية الواحدة، حيث التف أهل القرية لجمع متطلبات ومقتنيات ومستلزمات الشاعر حتى يتمكن من الالتحاق بالثانوية، ونسوق المثال التالي على ذلك " قررت القرية والدوار أن تجمع لي المبلغ اللازم لشراء الجهاز العجيب، كان واضحا أن تشكيلته أعدت في القرن التاسع عشر لأولاد الأمراء والإقطاعيين"[2]، نلحظ هنا أن مظاهر الحياة القائمة في حيز مكاني محدود المدى وضيق وقليل الكثافة السكانية تتوطد فيه العلاقات الاجتماعية من خلال روح التكافل والتآزر والتضامن وحمل الهموم مشتركة بين الجميع.

1- مرشد أحمد، البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، ص 210.

2- الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص 42.

- **الوظيفة النقدية:** وهذه الوظيفة يتجلى دورها في جعل المكان وسيلة لتحقيق وظيفة نقدية لا تقتضيها المادة الحكائية بحيث يصبح المكان مجرد أداة لتقديم جملة من الآراء السياسية والفكرية المتعلقة بالمجتمع انطلاقا من مواقف الروائي لا من محتوى الرواية، ومن أمثلة ذلك انتقاد الروائي أو المؤلف للطريقة المنتهجة وهو ما يجسده المقطع السردي التالي "طوى الكتاب الذي لم يكن ليقرأ فيه، حالما توقفت الحافلة، وأسرع إلى القطار، ظل يطل من النافذة، وظلت تملأ بصره، لا يرى قطارات تسير في الاتجاه المعاكس، ولا مقطورات متوقفة، هنا وهناك، ولا دور بلكور المهدمة في انتظار أن تقيم فيها الشركات المتعددة الجنسيات فنادق وبنايات خدمات، بدل مقر رئاسة الجمهورية، كما كانت رغبة مولى الرغبات الأول، لولا نصيحة ناصح بأن الخزانة خاوية وأن أزمة السكن خانقة، ولا يصح يا صاحب الصح ...ولا المباني الأرضية وقطع الأرض المهملة بدءا من العناصر، مرورا بحسين داي، حتى الحراش والتي كان كعالم إجتماع، يعلق عنها كل ما عبر الطريق وكثيرا ما يعبره غاديا رائحا بهذا الرأي أو ذاك، حسب المزاج"[1]، في هذا المقطع النقدي من الرواية وهو موقف نقدي أزال الغبار عنه الروائي من خلال الأمكنة، في الحقيقة هو لا يعكس موقفا فرديا، لكونه يتعلق بما يهم المجتمع والمكان، وإنما هي نظرة ناتجة عن رفض النص الروائي لمظاهر الخلل في الواقع المعاش.

2-وظائف داخلية:

وهي عكس الوظائف الخارجية وعلى النقيض لها تماما، حيث كون المكان يلعب دورا أساسيا ومحوريا في التحكم في مجرى سريان الأحداث الروائية، من خلال الكشف عن مجرياتها ومشاعرها، وتحديد علاقاتها وعندما يمنح المكان هذه الأهمية والدور فإن ملامحه ومواقعه ودلالاته تكون محكمة وفاعلة ويبرز ذلك في الوظائف الداخلية في رواية "الشمعة والدهاليز" من خلال :

1- الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص 122- 123.

– المساهمة في إبراز مشاعر الشخصية، ولعلها الوظيفة التي أسندت كثيرا للمكان، حيث أن هذه الوظيفة تعطي للشخصيات الروائية في النص الروائي الفاعلية والقوة والتميز، مما يدفعها إلى التعبير عما يجول في خاطرها من مشاعر ومكامن، ونرى ذلك من خلال المقطع الروائي التالي" كل ما هنالك بقايا جدران تشكل عمارات متطابقة أو متقابلة، تشكل في مجموعها مدينة تشكل في ذاتها مقبرة هجرها سكانها من الفرنسيين واليهود والأسبان والمالطيين وتفرق ما بقي فيها من جزائريين لهم بصفة أو أخرى ومهما كان مستواهم الاجتماعي والثقافي تقاليد وطقوس مدينة على الأحياء العصرية موزعين في الفيلات، هنا وهنالك، ليستأنفوا من جديد حياة جديدة، التقاليد فيها والثقافة فردية لا تمت إلى المجتمع بصلة من الصلات"[1]، وفي هذا المقطع السردي يكشف الروائي عن ضيق وأسف وحسرة وألم الشاعر على حال المدينة، وعلى الوضع المأساوي الذي ترزح تحته وإلى ما آلت إليه ومن خلال هذه الأمثلة التي سقناها لاحظنا وأطلعنا على الدور الذي أسهم به المكان في إبراز مشاعر الشخصية وعما يختلج في داخلها من أحاسيس وتفكير.

ب– جماليات المكان

لا يمكننا إنكار أهمية ودور المكان في بناء الرواية بحيث هو يعد الجزء المكمل للحدث كما أنه يعتبر– المكان– أرضية الفعل وخلفية[2] وهو المجال الحيوي الذي تتحرك فيه الشخصيات وتتصارع، فهو العمود الفقري الذي يربط أجزاء الرواية ببعضها البعض، وقد لعب العنصر المكاني دورا مهما ومحوريا في تطور الأحدث وفي بلورة القيم الفكرية والجمالية في رواية "الشمعة والدهاليز".

لقد وظف الروائي المكان في النص الروائي لخدمة الموقف الدرامي بحيث أسهم في تشكيل بنية الحيرة والانزواء والانطواء على الذات والتساؤل المستمر التي تعد الخيط الذي نسج به المضمون الحقيقي للرواية، ويجدر بنا أن نلاحظ أن بنية الإخفاق قد تجسدت على المستوى الألسني "النحوي"

1– الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز ، ص18.

2– أحمد كمال زكي، دراسات في النقد الأدبي، دار الأندلس، بيروت، د ط، د ت، ص 43– 44.

في إشاعة معجم قصصي من مفردات وصور ورموز الإخفاق والخيبة والانطواء والعزلة والتساؤل والتدهلز والعتمة والحيرة قد تجسدت في كثرة السياقات الفاجعة المحيطة بمصير الشخصية وحيرته من ذلك مثل قوله : " أنا هذا المجرم الذي تتمثل جريمته في فهم الكون على حقيقته وفي فهم ما يجري حولي قبل حدوثه أتحول إلى دهليز مظلم متعدد الجوانب والسراديب والأغوار لا يقتحمه مقتحم مهما حاول وهذا عقاب لجميع الآخرين على تفاهتهم.."[1] .

وأيضا في قوله: "أكون أحد أضرحة بني أجدر بتاهرت"[2]، ونسوق أيضا مثالا آخرا"لقد أزعجني أصحابك ليس بفضولهم وإنما بإثارة مخاوفي"[3].

إن هذه السياقات وغيرها توضح لنا نفسية الشاعر المليئة بمشاعر الإحباط والغموض والانزواء وانحصار الذات والخوف من المجهول فلقد تملكه الرعب والخوف من هدير أصوات الشباب الإسلامي وحمل بعضهم للسلاح معلنين عن قيام الدولة الإسلامية، فالمستقبل تعتريه الضبابية وعدم وضوح الرؤية بل هو مخيف ومجهول لدى الشاعر.

وعليه نلاحظ أن الخط الدرامي في النص الروائي(الشمعة والدهاليز) كان مرتبطا بالخلفية الاجتماعية للمدينة وما يجري فيها من أحداث ولعل الروائي كان شديد القسوة على البطل من خلال جعله يصارع المجتمع بكل أطيافه بمفرده وبمعزل عن أية وسيلة للمساعدة، وكأن الروائي يؤدي إلى افتتاحية خط معين كان له أثر كبير في الرواية خط أو اتجاه الصراع بين الشخصية التي لم تستطع فهم ما يجري في المجتمع من أحداث وتحديات هذا المجتمع والمتمثلة في العقبات التي يجدها الشاعر موضوعة في طريقه كلما حاول أن يقوم بفهم ما يجري حوله.

1- الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز ، ص 08- 09.

2- المصدر نفسه، ص 09.

3- المصدر نفسه، ص 23.

ولعل هذا هو السبب في مأساته وحيرته وقتله في النهاية، فضغط الأحداث من الخارج والضغط النفسي من الداخل قد تفاعلا معا، ولم يبق للشاعر إلا أن يرضخ للضغطين اللذين أفقداه التوازن وعدم القدرة على فهم ما يجري في المدينة من أحداث، ومن هنا كان الشكل العام للنص الروائي يتشكل حسب الصراع الداخلي للشاعر الذي حاول فهم مجريات الأحداث المتسارعة لحركة الشباب الإسلامي).

والملاحظ أن الروائي قام باستغلال الكثير من العناصر من قرية ومدرسة ومدينة ومبان وشوارع ووسائل نقل لتسهم كلها في صنع مأساة وحيرة وتساؤل الشاعر وتقوده إلى المصير المجهول وهو القتل.

أ- دلالة القرية :

تتخذ القرية أبعادا جمالية من حيث رواية "الشمعة والدهاليز"، فهي جزء من تركيبة الوطن، وهي المكان الذي نشأ فيه الشاعر وترعرع، وهي تغدو رمزا للبؤس والفقر والحرمان والصبر والمقاومة والشرف وهي شاهد على نمط الحياة اليائسة على نحو ما يظهر في المقطع التالي: "في مدرسة القرية كانوا يتساءلون، عما ألزمني على متابعة الدروس وأنا في تلكم الحالة المزرية، حذائي مرقع من كل جهة، سروالي بدوره صمد عدة سنوات ثم راح يستنجد بالإبرة والخيط، قميصاي الأسود والأزرق، تشبث لونهما بالبقاء سنوات ثم تساويا في لون واحد"[1]. إن الوصف في مثل هذا السياق يشيد عدة معان ذات طبيعة سيميائية تشترك جميعا في حقل دلالي يكاد يكون مهيمنا على بقية الحقول الدلالية في رواية "الشمعة والدهاليز" هو حقل الحيرة والتساؤل.

لقد بدت القرية شاهدا على البداية البائسة للشاعر في حياته كونها حياة يشوبها الفقر والحرمان مما جعلها نقطة ضعف لديه ومصدر تساؤل يومي كما أن الروائي قد أولى الاهتمام لرسم الظلال

1- الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص 39.

التي تؤكد دونية وفقر الشخصية الاستقطابية من خلال حضور القرية " مدرستنا ليس فيها فقير غيري، كلهم أبناء موظفين في الإدارة الفرنسية،...قلت لأبي، إنك تقحمني في عالم غريب عنا تماما"[1]، إن إحساس الفقر والمأساوية الذي غمر الشخصية الاستقطابية في القرية يوحي بإستفحال مشاعر الإحباط واليأس وانحصار الذات.

ب- دلالة الشارع:

يعد الشارع من تركيبة المدينة، ومكونا من مكوناتها الأساسية ولقد أسهم إسهاما كبيرا في توضيح مسار البطل وكشف أغوار نفسه الحائرة الكثيرة التساؤل عما يحدث في الشارع من مظاهر في المجتمع على نحو ما يأتي في المقطع التالي:"استيقظ الشاعر مرعوبا، على أصوات تمزق سكون الليل المجروح بالأنوار المنبثة في الشوارع متفاوتة القوة والتقارب من شارع لآخر"[2]، وأيضا في مقطع آخر "أصاخ السمع لحظات، ثم نهض وشق النافذة المشرفة على الشارع وراح يطل من الفرجة الصغيرة يستوضح ماذا هناك"[3].

فالشارع أصبح مصدر تساؤل للشاعر عن مصدر الأصوات وعن طبيعة الأشخاص الذين يصدرون الأصوات المهولة وعن الشباب الذين يعلنون قيام الدولة الإسلامية وهم حاملين البنادق والرشاشات فقد استطاع أن يمسك بالشخصية المحورية ولا يدع لها مجالا لحرية التحرك، أي أنه يحاصرها ويحد من حركتها كما يغدو الشارع مبعث تساؤل دائم وإزعاج بالنسبة لهذه الشخصية من خلال استفزاز الشباب الإسلامي وهدير الأصوات الذي ينبعث من الشارع أثناء نومه، بحيث أصبح يثير أشجانها ويحرك فيها كوامن الشوق لحياة القرية وهدوءها، وقد كان الشارع بداية وافتتاحية الرواية

1- الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص39.

2- المصدر نفسه ، ص 08.

3- المصدر نفسه، ص 08.

من خلال هدير الأصوات المتعالي فهو بداية تسارع وتيرة الأحداث وهو انطلاقة الأحداث وبداية تساؤل وحيرة الشاعر وبداية معاناته، وهو إيحاء بمخاض جديد سوف يولد وهو أمل للتغيير.

وقد يكون الشارع وصفا لحالة تمر بها الشخصية الرئيسية من حيرة ويأس كما استعرضناه في المقطع السابق والملاحظ أن الوحدات الوصفية المتعلقة بالشارع جاءت ملتحمة في كثير من المواقف ببنية السرد بحيث تم توظيفها توظيفا جماليا، أضفى ظلالا ودلالات على مسار الحكي، وساهم بقسط وافر في تجسيد بنية الحيرة والتساؤل والخوف التي تعد الثيمة المهيمنة، ومنه يمكننا القول أن جزئيات الشارع قد وظفت توظيفا جماليا محكما بحيث أسهمت في تصعيد الموقف الدرامي للحدث العام ونمت الحيرة الدائمة والمفاجآت لدى الشاعر، ومن هذه الزاوية يدخل الشارع في رواية "الشمعة والدهاليز" ضمن المبررات الموضوعية والفنية التي تعمل على إقناع المتلقي بالحيرة والتساؤل الذي طبع على ذهن الشاعر طوال أطوار العمل الروائي.

وعليه يمكننا القول أن المكان في رواية الشمعة والدهاليز لم يكن مجرد كتلة من الفراغ مليئة بالبيوت والشوارع والمنشآت لإخفاء صفة المنطق على الواقع والأحداث الروائية فحسب، وإنما عمل على التدخل وتوجيه مجرى الأحداث، وتحول إلى قوة فاعلة أثرت في الشخصيات الكائنة فيه، حيث لامس دواخلها، وكان شديد الحرص على تبرير ما يعتمل فيها من مشاعر وأحاسيس .

ج- **سيرورة الأحداث في الرواية:**

الحدث في الرواية هو البؤرة التي تتكثف حولها كل الأبعاد المعبر عنها داخل البناء الروائي باعتبار أن العمل الروائي هو جزء لا يتجزأ من "نظام لضوابط المفهومات المثالية التي هي متداخلة ذاتيا"[1]، وقد توفرت الإرادة لتصور وترسخ وجود مثل هذه المفاهيم، داخل بيئة خصبة لابد من المرور عبر بوابة

1-بشير محمد بويجرة، بنية الزمن في الخطاب الروائي الجزائري، 1970-1986، دار الغرب للنشر والتوزيع،الجزائر،ط1، 2001،ص136.

الخبرة الفردية، التي تكون البنيات الصوتية واللغوية أساسا لها فغالبا ما " نحتفظ في داخل أنفسنا بالعلامات العضوية، الخلطية، والسيكولوجية لجميع حوادث حياتنا"[1].

وعليه فالحدث له من الأهمية الكبيرة التي تجعل منه العصب الذي يقيم عالم الرواية والشريان الذي يضخ فيها عناصر الحياة "إنه المؤسس الوحيد للمفاهيم وتداخلاتها عبر الحقب الزمانية"[2]، وهو الخزان الذي نقوم فيه بتخزين الحوادث والاحتفاظ بها داخل ذواتنا.

وعليه فلهذه الأهمية التي يكتسيها الحدث الدور في بسط السيطرة والهيمنة على عنصرين أساسيين من عناصر الرواية وهما الزمن والشخصية لعلاقتها الجدلية والتي يشير إليها القديس (سان أوغسطين)بقوله "إن الزمن لا وجود له إلا إذا كان له في النفس تأثيرا مستمرا"[3]، ويؤكد على مثل هذا الشيء والإنسان العربي المعتمد على أن العيش لا يمكن له الاستمرار بدون صراع وتجاذب وأخذ ورد بين الخير والشر والحصر دائما ينحاز على الخير ويجعل منه دائما الشمعة التي ينتظر الجميع إضاءتها ونشر نورها، ثم أتى بعد ذلك النقد المعاصر فيمنهجها حول الرؤية القائلة بأن" الزمن لا يؤثر على الشخصية تأثيرا خارجيا، وإنما يؤثر فيها من خلال حركة الوعي التي تجعلها تنفعل وتتأثر وتؤثر فيها فهي تفتح جميع جوانبها لكي تتلقى المؤثرات وتستجيب لها باستمرار"[4] .

يعد الحدث الحلقة الأبرز في ربط عناصر الرواية ولا يمكن أن يدرس دونها، وهو الذي يقوم على بعث الحركة والحياة والنمو والتفاعل في الشخصيات، والذي من خلاله يجري تقييم الشخصيات لأدوارها والوقوف على مستواها وتتحدد علاقتها بما يجري حولها، وعليه فالحدث يعطي للشخصية فهما جديدا ويجعلها أكثر وعيا بالواقع وتجلياته، ففي رواية "الشمعة والدهاليز" لولا إطلالة الشاعر

1- المرجع السابق ص 120.
2- المرجع نفسه، ص 121.
3- المرجع نفسه، ، ص 122.
4- المرجع نفسه، ص 122.

من النافذة ثم بعدها خروجه من البيت بعد سماع دوي الأصوات الذي هز أرجاء المكان لما استطاع تحديد ومعرفة ماهية الأصوات ومن كان يصدرها.

ولعرض أحداث النص الروائي الكثير من الطرق والأساليب، وللروائي الاختيار بأي الطرق يريد عرض أحداث الرواية فقد يقوم بالمزج بين طرق العرض لأجل لملمة مجموعة من الأحداث المتشابكة، وقد يكون من خلال اختيار طريقة من الطرق، ومن هذه الطرق تبدأ القصة من بداية أحداثها ثم "يقوم الكاتب بتطوير الأحداث والشخوص تطويرا أماميا متبعا المنهج الزمني"[1].

أما ثاني الطرق فتتمثل في بداية القصة أو النص الروائي من النهاية، فيصور الروائي الحادثة ثم بعدها يعود إلى الخلف لسرد الأحداث، كي يتم من خلال ذلك كشف الأسباب والأشخاص في حين قد يتبع " أسلوب اللاوعي والتداعي فيبدأ من نقطة معينة ويتقدم ويتأخر حسب قانون التداعي"[2]، وهي الطريقة الأحداث ورواية " الشمعة والدهاليز" استعمل فيها المؤلف الطريقة الثانية ومثال ذلك لما كان المؤلف يسرد حادثة أسر الضابط الفرنسي من طرف العارم، فقد قام بالبدء من النهاية ثم اتبع التدرج لكشف الكيفية التي تم بها الأسر، والأشخاص الذين شاركوا في هذا الحدث، وفي مقطع آخر أيضا عندما قام بسرد حادث قيام الدولة الإسلامية من خلال سماعه لهدير الأصوات البشرية، حيث بدأها باللحظة التي استيقظ فيها الشاعر مرعوبا على صوت الهتافات البشرية في الخارج، ثم أخذ يتقدم ويتأخر ساردا جملة من الأحداث العرضية التي تعترض عملية السرد بين الحين والآخر.

لا يختلف أغلب الباحثين والنقاد على أن أبنية الحدث تستمد في غالبها من الخبرات والتجارب والمحن التي تمر بها الشعوب والأمم أو التي تعتري الذوات والإيديولوجيات، ولعل هذا الشيء، ما جعل الأحداث تختلف من حيث المميزات ووتيرة تسارعها وبطئها كون ذلك خاضعا ومتأثرا بما تتعرض له

1- صبيحة عودة زعرب، غسان كنفاني جماليات السرد في الخطاب الروائي، دار مجدلاوي، عمان، ط1، 2006، ص35.
2- المرجع نفسه، ص 135.

تلك الأمة والبيئة التي هي مسرح ومساحة لتلك الأحداث، والتي حتما سيأتي من خلالها تنوع وثراء الأحداث، فهناك الأحداث التي تتسم بالتفاؤل والأمل والنظرة إلى المستقبل بنظرة التفاؤل وهناك أحداث تشاؤمية يحذوها التشاؤم والخوف من المستقبل ويطبعها النكد، كما يوجد هناك أحداث تتسم بأحادية الطرح أي أن طرحها بسيط تعالج موضوع بطريقة مباشرة وواضحة وهناك أحداث أخرى يسيطر عليها التعقيد التداخل ويكثر فيها السير إلى الأمام والرجوع إلى الخلف، ويوجد آخر يميل إلى الهدوء والاستقرار والطمأنينة والروية ليتجه نحو الإغراق في بحر من المأساة والغبن والانطواء حول الذات.

وجراء ما مرت به الأمة الجزائرية من أحداث مترسبة ومشاكل عديدة ومتنوعة كانت لهم مهادا وأرضا خصبة لتشكيل أحداث لنصوص روائية وأدبية حيث كانت مادة خاما لإنتاج دلالات روائية وكانت الحدث الأبرز لذلك، وهو الذي " تهيمن عليه روح المأساة وتخنقه أنامل الألم والمعاناة"[1]، وعليه يمكننا تصنيف الأحداث في الرواية الجزائرية تحت عدة محاور أهمها، الثورة التحريرية الكبرى والتغني بما قام به الثوار من بطولات وملاحم وما قدمته الجزائر من تضحيات وأرواح فداء نيل الحرية والكرامة، وثانيها موضوع الهجرة ومغادرة الوطن الأم وثالثها هموم ما بعد الاستقلال وما حصل من صراع وتجاذبات آلام مريرة كادت أن تعصف بالجزائر والحدث الأبرز هو العشرية السوداء وما جرته على الوطن من مآسي وويلات وأحزان أين اتجهت الجزائر نحو الهاوية وكانت على عتبة السقوط ورواية الشمعة والدهاليز أحد الأعمال والنصوص الروائية التي تطرقت إلى أحداث ما قبل العشرية السوداء وتنبأت بحدوثها وهي تعد من الأعمال الروائية الرائدة في التجريب والبحث عن شكل وحلة جمالية جديدة، تتجاوز القوالب والأنماط الشكلية الموضوعية الجاهزة فالحدث الأساسي هنا لا ينبع من العلاقات بين الأبطال أو تناقضاتهم ولا من نوعية علاقاتهم فيما بينهم وعلاقاتهم بمحيطهم وبيئتهم، فالحدث الأساسي هنا يتجاوز إرادة أبطال الرواية وميولاتهم ورغباتهم وما يريدونه " لأنه

1- بشير محمد بويجرة، بنية الزمن في الخطاب الروائي الجزائري(1970-1986)، ص 122.

حركة أو مرحلة من التاريخ"[1]، وعندنا هنا موضوع الأحداث الدامية والمأساوية ليست مجرد إطار أو فضاء لرواية لها خصوصياتها وتفاصيلها الخاصة وإن كانت تتقاطع مع هذه الحوادث في كثير من الأعمال والنصوص الروائية.

ويمكننا إدراج رواية "الشمعة والدهاليز" لـ (الطاهر وطار) ضمن الأعمال والنصوص الروائية التي تعرضت لأحداث الفترة الحرجة التي كانت جزائر ما بعد الاستقلال تعرضت لها، أي الفترة التي أعقبت انتخابات 1992 وأوقف المسار الانتخابي ورفضت نتائج الانتخابات في ذلك الوقت وما نجم عنه من أحداث دامية تنبأت الرواية بحدوثها لأننا من خلال المقدمة نلحظ التصريح الذي يقول بأن وقائع رواية "الشمعة والدهاليز" جرت قبل انتخابات 1992.

وقد سلط النص الروائي في رواية "الشمعة والدهاليز" الضوء على الحدث الروائي الرئيسي ولم يول بقية الأشياء الاهتمام الكبير، بحيث كان التركيز على الصياغة المباشرة للحدث من خلال نسجه بحلة درامية تصور تشابكات الواقع وصراعاته المتداخلة والمتنافرة بين الإسلاميين والعلمانيين، بين الحداثة والتقليد، بين التعريب والفرنسة، بين الذات التي تحس بالغربة في وسط كومة من المتناقضات، في وقت اختلطت فيه كل الموازين والقيم والقوى، وهذا ما جعل النص يجنح إلى الاستناد إلى لحظات ووقفات زمنية تمكن المتلقي أو القارئ من تتبع وتيرة الأحداث تتبعا كرونولوجيا، بحيث تبدأ الأحداث في الرواية من لحظة استيقاظ الشاعر في وقت متأخر من الليل وهو يسمع أصوات بشرية وهديرها المتعالي الذي ينبئ بوجود حدث ما، حدث غير معتاد والذي أثار فضول ورعب الشاعر والذي أيقظه من نومه" استيقظ الشاعر مرعوبا على أصوات تمزق سكون الليل المجروح بالأصوات المنبثة في الشوارع متفاوتة القوة والتقارب من شارع لآخر"[2].

1- مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، ص 81.

2- الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص08.

وإذا ما تتبعنا رواية "الشمعة والدهاليز" وغصنا في أعماقها وأغوارها نلمح الخليط المتشابك والمعقد من الأحداث والأزمنة داخل بوتقة تجلت وانصهرت فيها تقنيات ولوحات فنية تراوحت بين المونولوج أو الحوار الداخلي والاسترجاعات والاستباقات والحوار والسرد، ومجمل أحداث الرواية يمكن حصرها في ذلك التصادم والسجال بين الأزمنة الوجودية وبين الهموم والطموحات الإنسانية، حيث أن الزمن الراهن واللحظة الآتية تطرح فيها المعاني من خلال زاوية مظلمة وقاتمة يشوبها السواد والعتمة، وهي رؤية تستند إلى دلائل حديثة متداخلة ساهمت في رسم لوحاتها غرائز وأطماع متباينة داخل الخارطة الاجتماعية على الصعيد الوطني"الأصوات تتعالى، غامضة مبهمة الكلمات، لكنها واضحة اللحن.نعم اللحن يعرفه جيدا كما يعرفه الشعب الجزائري كله، فقد ظل هذه السنوات ينبعث، من كل ساحات الجزائر، من آلاف الحناجر، أصحابها في حالة ودر صوفي متناه يقف الباحث النفسي والاجتماعي تجاهه محتارا يتساءل: أية نار حامية غلت فوقها عواطف هؤلاء الشباب، وهل في هذا العصر المتميز بالفردانية والانعزالية والنفعية يمكن العثور على حشد منضبط على موجة واحد، وعلى درجة حرارية واحدة إلى هذا القدر والحد؟ ضبط آلي راق جدا"[1].

وفي مقطع آخر أيضا، بعد ما أصبح أمثال (إسماعيل) والد (عمار بن ياسر) يتقلدون مناصب عليا وسامية في البلاد وعليه "ها الاستقلال بين أيدينا، ها كل شيء، صار لنا، فلنواجه المستقبل غاضين النظر عما قد كان، نعم، وليكن قاطع الطرقات السابق، محافظ شرطة،الآن، يحمي أمن البلاد والعباد وليكن قاتل الأرواح في الماضي، إمام مسجد الآن"[2].

إن تفاعل العناصر البشرية مع الأحداث داخل النص الروائي يجعل من الزمن الروائي في الحاضر يتميز بالتعقيد والتشابك والتداخل مما أفرز أحداثا تتسم بالاستقلالية وجعلها أكثر مأساوية تارة، وبشراسة الصراع وحدته تارة أخرى واصطدام الصراع بين بعض الشخصيات في كثير من المرات،

1- المصدر السابق، ص 09.

2- المصدر نفسه، ص 73.

فنلحظ في مقطع غضب الشاعر الشديد وتأثره الكبير لهول ما رآه من مشاهد وتصرفات أصبحت مستفحلة في المجتمع وذلك أثناء عودته من المهجر إلى أرض الوطن مما سبب له الكثير من الإرهاق والغضب استدعاه للذهاب للطبيب " إنني أريد أن أبكي أريد أن أقيم مناحة يشترك فيها كل من بقيت له ذرة من العقل، هنا عندنا، وهنالك في بولندا، في بلغاريا في الاتحاد السوفياتي حيث يباع الله بدولار، ويباع لينين وماركس وأنجلز بالورقة الخضراء، وبحبة علك أمريكية ويباع الوطن والعالم أجمع بسروال جينز أو بعلبة مساحيق زينة مصنوعة في الغرب"[1].

وقد قام السارد بسرد عدة أحداث عرضية وجانبية تحاذي الحدث الرئيسي كحادثة لقاء الشاعر بالشمعة التي أنارت دهليزه المظلم، لأول مرة وكيف بقي يتتبعها من مكان إلى مكان ولحق بها إلى محطة القطار أين ركب القطار الذي ركبت فيه هي رغم أن وجهته ليست هي الوجهة التي كانت متجهة إليها هي، ولأنه لا يسكن نفس المكان الذي كانت تسكنه هي فكل منهما كان يسكن في ناحية" لاحظت ذلك، فأرسلت إليه نظرة تودد واستغاثة وامتنان في نفس الوقت، وواصلت عبورها كالبرق لا تلوي على شيء،تبعها وجد نفسه مجبرا على أن يتبعها كانت هناك قوة من خلفه، تدفعه إلى أن يستحث خطاه وراءها كما كانت أيضا هناك قوة مغناطيسية تجذبه، عاوده حلم اليقظة الذي يحلو له، أن يستحضره كل ليلة قبل أن ينام...ركبت الحافلة رقم ثلاثة فركب خلفها. لم ينتظر لم يتردد لم يعتره الشعور بضرورة التدهلز كعادته، فسألها وهو يقف جنبها عن حالها، فردت عنه ببساطة وعفوية الحمد لله عايشين صابرين"[2].

وبعدها قام الكاتب بسرد لتفاصيل اللقاء وما جرى فيه من مجريات وكيف تعلق كلاهما بالآخر، وكذلك تعرض لحدث لقاء الشاعر بقيادي الحركة الإسلامية ومشيه معه في الطريق وتجاذبهما أطراف الحديث، أضف على ذلك أيضا حدث مقتل الشاعر وكيفية اقتحام الجماعة الملثمين لبيته وإجرائها

1- المصدر السابق، ص 145.

2- المصدر نفسه، ص 97.

للمحاكمة قبل أن تتم عملية القتل وجعله جثة هامدة وحتى حادث موته لم يرد إلى أي جهة معينة" لم يكن قد انتهى من ارتداء جبته، بعد خروجه من الحمام وينتهي من التساؤل حتى كانوا قد دخلوا كسروا الباب حطموه ودخلوا، كانوا سبعة ملثمين، فلا تبدو من وجوههم إلا أعينهم في أيديهم رشاشات وفي أحزمتهم سيوف، دفعوه إلى غرفة النوم، وأمروه بالوقوف وجلسوا هم وأعلنوا بصوت واحد محكمة"[1]، وحادثة قتل الشاعر لم يردها السارد إلى أي جهة معينة، فقد كانوا ملثمين، وكأن المؤلف أراد أن يجعل نهاية الرواية أو خاتمتها مفتوحة على كل الاحتمالات والتوقعات" ألف منظرها، العقارب التي في أيديهم، لم تعد تنيره أو تخيفه، لقد استعد إلى قليل من العذاب، ليستريح من عذاب أكبر، عذاب تحمل تفاهة اللعبة"[2]، وليكون "وها هو ذا مسجى جثة هامدة ممزقا بالخناجر وبالرصاص، وسط جموع وحشود، تملأ المقبرة وتهتف، لا إله إلا الله، محمد رسول الله، عليها نحيا وعليها نموت، وعليها نلقى الله[3]، فبنية النص في رواية " الشمعة والدهاليز" مليئة بتراكمات حديثة بشكل مكثف وأحداث تتراوح بين الهدوء النسبي ظاهريا والذي يطبع عليه فعالية الدور الفني من خلال إسهامها في تغيير الواقع النسبي كحادث لقاء الشاعر بزهيرة وكذلك حادثة لقائه بعمار بن ياسر الذي أوصله إلى أعلى الرتب.

وإذا كان طرح الزمن، الحاضر قد تميز بالحدة والتشاؤمية فإن الماضي من جهة كان محملا بالمآسي والآلام المحتفظ بها في الذاكرة والوجدان لأغلبية الشخصيات، إذ أن الشاعر كان من أسرة ثورية فقيرة ترزح تحت خط الفقر"مدرستنا فيها فقير غيري"[4]، وفي المقابل نجد المهندس (عمار بن ياسر) و أحد شباب الحركة الإسلامية يمرر شريط الذكريات بسرعة مخلفا من خلاله ألما مفزعا، والذي يمكننا من القول أن النص كله يكشف عن تلازم بين " الحدث المعاش فعليا وصنوه المتخيل فنيا، وعليه فقد هام

1- المصدر السابق، ص 170.
2- المصدر نفسه، ص 181.
3- المصدر نفسه، ص 184.
4- المصدر نفسه، ص 39.

النص بتلك العلاقة الجدلية بين الواقع السياسي والاجتماعي"[1]، والذي كان قد قطع شوطا مهما في الاتجاه العكسي والسلبي للأمة، وتحت ضغط ذلك التصادم كان عنصر الاغتراب عن الصورة الزمنية يزداد توسعا محتلا أهمية خاصة "داخل البنية الحديثة باعتبار الكل منقادا نحو المنحدر في اتجاه الهاوية، ودون أن يثبت شعور وجودي فعلي لقيمة مثل ذلك التحرك المطل بين كل لحظة وأخرى على الشلال الهادر، وبناء على أن الفن ...توتر اقتحام تشويه، اختزال ورمزية"[2]، وعليه واستنادا إلى تأثر الرواية الجزائرية والنص الروائي الجزائري بالكثير من الأطروحات الحديثة يجب الإشارة إلى أن بقعة هذا التأثر والاهتمام، بالحدث قد تكون كبيرة وقد تكون صغيرة ومحدودة وفق تراكمات الخبرة المبنية على الترابط السردي بين الشخصية والحدث داخل جمالية المنظور وبين الذات إن البناء الفني للحدث في رواية "الشمعة والدهاليز" قد جاء يطبع عليه الوجود الفعلي ضمن الحيز النظري الذي يسوغه الصراع الدائم والمستمر بين الخير والشر والذي كان أكثر ملاءمة من جهة، من خلال اعتماد النص في بناء وسوغ الأحداث على عنصري التكثيف النفسي والشحذ المعنوي للشخصيات التي أدارت الأحداث من خلال إجمال الكثير من الذكريات والأحداث الجانبية والعرضية ذات الارتباط القوي بالحدث المركزي، ومن ذلك حدث التحاق الشاعر بالثانوية وحدث سفره إلى قسنطينة وحدث أسر (العارم) للضابط الفرنسي، كلها أحداث كانت ذات ارتباط وثيق الصلة بالحدث الأهم، وهو مظاهرات الشباب الإسلامي واحتفائهم بالانتصارات، والمؤلف هنا يطمح إلى تقديم حدث بارز ذي أبعاد عميقة ومتجذرة وواضحة، وذلك من خلال الربط الفني الراقي بين المشهد الطبيعي المعبر عن الكوامن النفسية المثقلة بالذكريات والمعبر عنها بضمير المتكلم، فالراوي يعود بنا إلى أحداث حصلت في الماضي منه ما هو سار وجميل كحادث أسر العارم للضابط الفرنسي وتقييده وجره للثوار في الجبل" وفوق كل هذا وذاك التحقت ابنة خالته العارم، بالجبل، مصطحبة معها سلاحا انتزعته من قائد دورية

1- بشير محمد بويجرة، بنية الزمن في الخطاب الروائي الجزائري، ص 156.

2- المرجع نفسه، ص 156.

عسكرية كانت تجول المنطقة"[1] . وبعضها مر عاديا كحدث إصابة الشاعر بالمرض بعد عودته من سفره من المهجر " قد يكون عاودني المرض، قال في نفسه، وافهمك يستعيد أيام المحنة الكبرى خواء، خواء، يأس، يأس، قنوط، قنوط!"[2].

وعليه فإننا نرى أن النص قد تمكن من لملمة شتات الأحداث المتناثرة عبر النص، وجعلها تتوحد وتتلاقى لتخدم في النهاية الحدث المحوري، رغم أنها تبدو للوهلة الأولى لا توحي بأية صلة فيما بينها غير أنها ترتبط فيما بينها بخيوط رفيعة جدا تجعلها أكثر قربا فيها بينها وأكثر تمازجا وتلاحما كلما أرادت الابتعاد والانفلات عن بعضها البعض.

1- الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز ،ص 28.

2- المصدر نفسه، ص 142.

المبحث الثالث : الشخصية الروائية ودورها في البناء السردي :

أولا : مفهوم الشخصية وأهميتها الروائية :

❖ **مفهوم الشخصية :**

تعد الشخصية من الأركان الأساسية التي يرتكز عليها السرد، ولا يمكنه التخلي عنها، فهي من دعامات العمل القصصي، تقوم بالأفعال وتوجه مسار الأحداث، ثمّ إن دلالة الخطاب السردي ما هو إلا نسيج من رؤى الشخصيات باعتبارها فواعل أساسية في بنيته الفنيّة[1].

والشخصية هي الأداة التي يتم بها التمييز بين العمل السردي وبقية الأجناس الأدبية الأخرى، فهي تحتل أهمية كبيرة وتضطلع بموقع متميز انطلاقا من كونها " العنصر الوحيد الذي تتقاطع عنده كافة العناصر الشكلية الأخرى "[2] فهي أشبه ما تكون بالقلب النابض للسرد .

والشخصية تربطها علاقات وطيدة مع بقية العناصر السردية إذ ترتبط بالحدث ارتباطا وثيقا لصيقا فـ" طبيعة الشخصيات وقدراتها بوجه عام تأتي بالمقدار الذي يتطلبه الحدث"[3]، فالشخصية هي من تقوم بالحدث وتشكل المصدر الأساسي والرئيسي في وجوده، وعليه فإن الحدث يؤدي دورا أساسيا ومحوريا في الكشف عن نوازع الشخصية وتوجهاتها فهي الفاعل والحدث فعلها لا ينفك أن ينفصل الفعل عن فاعله، ومن هنا وعليه " فلا شخص بدون حدث، كما لا حدث بدون شخص وكلاهما سرد"[4].

إضافة إلى ذلك تعمل الشخصية على بث الحوار واستقباله، واصطناع المحاكاة، والقيام بوصف المناظر وإذكاء الصراع وتنشيطه على وفق سلوكها وأهوائها، كما تعمل بشكل واسع على بث الروح

1- عبد الله إبراهيم، خطاب السرد القصصي من التدليل إلى التأويل، مجلة الأديب المعاصر، بغداد، العدد : 44 . 1992، ص 12.

2- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، ص 202.

3- أودين موبير، بناء الرواية، تر : إبراهيم الصيرفي، دار الجيل،د ط، دت، ص 16.

4- محسن جاسم الموسوي، سرديات العصر العربي الإسلامي الوسيط، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1997، ص 77.

والحياة والحركة في السرد سواء أكانت الشخصية يلفها الغموض أو الشخصية التي تتحلى بالوضوح، فهي من ثمّ مصدر إشعاع وتألق للقص.

وقد تقوم الشخصية بين الحين والآخر بتولي "مهام الراوي ذاته أو المروي له كذلك "[1]، متفاعلة مع الزمان والمكان مانحة إياهما معنى جديدا مؤدية أدوارا لهما لا يمكن لبقية العناصر الأخرى القيام بها، لذلك عدّ أحد الباحثين أن كل شخصية جديدة تعني قصة "[2].

وقد تعددت تعريفات الشخصية سواء من الناحية التنظيرية أو التطبيقية نظرا للأهمية التي تعتريها في الدراسات الحديثة لكونها كائنا له سماته الإنسانية ومنخرطا في أفعال إنسانية ممثلا له صفات إنسانية ويمكن أن تكون الشخصيات رئيسية أو ثانوية طبقا لدرجة بروزها، ورغم أن الشخصية غالبا ما تستخدم للدلالة على كائنات تنتمي لعالم المواقف والأحداث المروية فإنه يستخدم للإشارة إلى الراوي والمروي .

وقد تعددت المفاهيم حول الشخصية نظرا للتطورات التي شهدتها الساحة الإبداعية والنقدية، ومن أهم الآراء والمفاهيم التي تعرضت إليها رغم اختلافها، ومن هذه الآراء ما أورده"فلاديمير بروب" والذي يرى أن الشخصية تحدد بالوظيفة التي تسند إليها، وليس بصفاتها، واستنتج من مجموعة من القصص، أن الثوابت في السرد هي الوظائف (الأفعال) التي يقوم بها الأبطال، والعناصر المتغيرة هي أسماء وأوصاف الشخصيات، واستخلص من ذلك ما يلي :"إن ما هو مهم في دراسة الحكاية هو التساؤل عما تقوم به الشخصيات، أما من فعل هذا الشيء، أو ذلك، وكيف فعله، فهي أسئلة لا يمكن طرحها إلا باعتبارها توابع لا غير"[3].

1- عشتار داود محمد، الإشارة الجمالية في المثل القرآني، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د ط، 1990، ص 152.

2- حسين الواد، البنية القصصية في رسالة الغفران، الدار العربية للكتاب، تونس، ط03، دت، ص 85.

3- حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص 23 - 24.

وعليه فمفهوم الشخصية عند (بروب) هو التقليل من أهميتها و أوصافها، إن الأساس هو الدور الذي تقوم به، وهكذا لم تعد الشخصية تحدد بصفتها، وخصائصها الداخلية، بل بالأعمال التي توظف من أجلها ونوعية هذه الأعمال .

وقد عرف مفهوم الشخصية تطورا ملحوظا بمجيء (غريماس) والذي قام بالاعتماد على التحليلين اللذين قام بهما كل من "بروب" و "إتيان سوريو" ليؤسس (غريماس) نظام عاملية الشخصيات، وهي محاولة لإقامة تناسب بينهما، ومن جهة أخرى أراد توجيه القرابة بين جدول الأدوار عندهما في الوظائف وفي اللغة .

والعوامل عند (غريماس) هي الذات والموضوع، المرسل والمرسل إليه، ونلاحظ الدقة لدى (غريماس) في التمييز بين العامل والممثل، فقد قدم وجها جديدا للشخصية من أصطلح عليه بالشخصية المجردة فهي قريبة من مدلول "الشخصية المعنوية" في الاقتصاد، فليس من الضروري أن تكون الشخصية هي شخص واحد، وذلك كون العامل في تصور (غريماس) يمكن أن يكون ممثلا بممثلين متعددين كما أنه ليس من الضروري أن يكون شخصا فقد يكون فكرة كفكرة الدهر، أو التاريخ، وقد يكون جمادا أو حيوانا[1].

أما (فيليب هامون) فقد قسم الشخصيات إلى ثلاث فئات :

أ- **فئة الشخصيات المرجعية** : وقسمها إلى : الشخصيات التاريخية، والشخصيات الاجتماعية، والشخصيات الأسطورية، والشخصيات المجازية

ب- **فئة الشخصيات الواصلة** : وتكون علامات على قصور المؤلف أو القارئ، أو من يكون نائبا عنهما في النص .

ج- **فئة الشخصيات المتكررة (التكرارية)** : وهي عموما تحيل إلى النظام الخاص بالعمل الأدبي، فالشخصيات تنسج داخل ملفوظ شبكة من الاستدعاءات والتذكيرات، لمقاطع الملفوظ منفصلة،

1- المرجع السابق، ص 52.

ذات طول متفاوت وهذه الشخصيات تقوم بوظيفة تنظيمية لاحمة أي أنها علامات مقوية لذاكرة القارئ، مثل الشخصيات المبشرة بالخير .

وقد أشار (فليب هامون) حول هذا التصنيف : أنه بإمكان أية شخصية أن تنتمي في الوقت نفسه أو بالتناوب لأكثر من واحدة من هذه الفئات[1].

وقد حدد ثلاثة محاور: مدلول الشخصية، مستويات وصف الشخصية، وذلك على ضوء مقولة: "إن تحليل الشخصية الروائية وحدة دلالية قابلة للتحليل والوصف، حيث هي دال ومدلول، وليس كمعطى قبلي وثابت"[2].

مدلول الشخصية: وحاول في هذا المحور إعطاء مفهوم الشخصية من خلال قوله :"مفهوم الشخصية وحدة دلالية باعتبارها مدلولا لا متواصلا ويفترض أن هذا المدلول قابل للتحليل والوصف أن الشخصية تولد من المعنى، والجمل التي تتلفظ بها أو من خلال الجمل التي يتلفظها غيرها من الشخصيات "[3]، ففي حكاية ما، نقوم بمقارنة الشخصية بكلمة نصادفها في وثيقة ما، إلا أنها ليست موجودة في القاموس، أو اسم العلم الذي لا يستند على سياق .

مستويات وصف الشخصية: الشخصية عند (فليب هامون) هي مورفيم "لا متواصلا" فالشخصيات تربطها فيما بينها علاقات من مستويين من خلال مستوى أعلى (وحدات تكون أكثر عمقا أو تجريدا) ومن خلال مستوى أدنى (الصفات المكونة للعلامة) .

دال الشخصية :يتم تقديم الشخصية عند (فيليب هامون) من خلال دال غير متواصل بمجموعة من الإشارات التي يمكن تسميتها ب"السمّة" وخصائصها العامة تحدد في جزء هام من خلال الاختيارات الجمالية للكاتب، فقد يكون مقتصرا على باطنية الحوار أو ذاتية السيرة، فتأتي إشارات التعريف بالشخصية هنا من خلال ضمير المتكلم .

1- فيليب هامون، سيميولوجيا الشخصيات الروائية، ت : سعيد بنكراد، دار الكلام، الرباط، 1990، ص 15-16.

2- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، (الفضاء، الزمن، الشخصية)، ص 213.

3- المرجع نفسه، ص 214.

أما إذا كانت الرواية تروى بضمير الغائب فالسمة الدلالية للدال، فتكون بالتركيز على اختيار اسم العلم، لأنه مؤشر واضح للعلاقة بين الدال والمدلول .

ويظهر دال الشخصية بطرق مختلفة قد تكون :

-**بصرية** : وذلك من خلال القدرات الطباعية للغة المكتوبة .

-**سمعية** : باعتبار الأصوات المحاكية لحصر المعنى، فقد تكون تباعا للترخيم، والإيقاع في السمة الدلالية.

-**تمفصلية** : ويتم ذلك من خلال حركة تمفصلية للأعضاء الكلامية كالترخيم، نطق عسير، الحركات، الصوامت، وهو تدعيم التقابلات السردية الوظيفية لتحديد شخصيات رئيسية، وشخصيات ثانوية[1] .

-**صرفية** : هنا يتم بناء أسماء العلم وفق قواعد اشتقاقية اعتيادية، بحيث يتمكن القارئ من التعرف على العناصر القابلة للتعيين .

وتعد الشخصية من العناصر الرئيسية التي تؤدي دورا بارزا في بناء الخطاب الروائي من خلال ارتباطها بالعناصر الأخرى" ... فلا تكون العناصر الأخرى إلا مظاهرة لها، أو راكضة في سبيلها أو دائرة في فلكها فلا الزمن زمن إلا بها ومعها ولا الحيز حيز إلا بها، حيث هي التي تحتويه، فليس في حقيقة الأمر يكون إلا بتأثير منها ودافع من سلطانها"[2].

وهذه المفاهيم للشخصية المقدمة على أنها علامة لغوية وقضية لسانية لكن حتى وإن ظلت بهذا المفهوم فهي تبقى ذات صبغة إنسانية تحمل في ثناياها ملامح الإبداع فتبتعد على الوجود الواقعي لمعانقة المفهوم التخيلي .

1- فيليب هامون، سيميولوجيا الشخصيات الروائية، ص 54 .

2- عبد المالك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، معالجة تفكيكية سيميائية حركية مركبة، لرواية(زقاق المدق)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط04، 1995، ص 217 .

ورغم جهود المناهج النقدية لتحليل الشخصية الروائية وتقديم مفاهيم عديدة لها، إلا أنه تبقى هناك فجوات يصعب تداركها، فالمحاولات متنوعة وكثيرة من جهة، وقد تمكن أصحابها من الوصول إلى بعض وجوه الظاهرة، لكن الإلمام بماهيتها يظل الغاية المنشودة من طرف الجميع، حيث ندرك من خلال هذه الآراء أن دراسة الشخصية الروائية تعتمد على تقنيات تفجر طاقتها الجمالية ودلالتها المتباينة، مما جعل (عبد المالك مرتاض) يتساءل في مناقشته لإشكالية الشخصية قائلا :"ما بال آلاف الروايات التي كتبت في القرون الأخيرة، بينما لا يتحدث النقاد إلا عن زهاء عشر روايات من جميع القارات ؟ فهي تتجسد في هذا أساسا وليس في بناء الشخصية أو في رسم أو عدم رسم ملامحها، أو في اعتبارها شخصا مصغرا، أو مجرد كائن ورقيا مشيّأ أو إعطائها رقما أو حرفا، أو في تشيِئتها أو في حَيْونتها أو في عدم الاعتراف بوجودها على وجه الإطلاق ... فأيمن الرواية العظيمة إذن ؟ ذلك هو السؤال الذي نريد عنه جوابا، وأما ماعدا ذلك فتفصيل يهتدي به النقاد، وفضول يعدو به العادون في كل واد"[1].

ولفهم الشخصية فهما صحيحا يجب علينا الغوص في كينونتها وبعدها الثقافي بغض النظر عن كونها إنسانا أو حيوانا مشخصا، أو مشيئا، تصويريا أو غير تصويري، حيث تشترك في هذا البناء وإنتاجية تجارب الحياة المختلفة المتحركة في قلب الواقع فكانت الشخصية من هذا المنظور "نسق من المعادلات المبرمجة في أفق ضمان مقروئية النص"[2].

والحكاية حسب "فلاديمير بروب" : هي عبارة عن تسلسل الوظائف المحدودة العدد والانتشار، ولا يمكنها أن تكون شيئا آخر سوى ما تحيل عليه، فإذا كانت الحكاية العجيبة تتحدد كتتابع لإحدى وثلاثين وظيفة، فإن هذه الوظائف قابلة للتجميع في دوائر محددة وهي دوائر الفعل وهي :

1-دائرة الفعل المتعدي

2-دائرة الفعل الواهب

1- عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، ص 89.

2- محمد عزام، النقد والدلالة-نحو تحليل سيميائي للأدب، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1996، ص 68.

3- دائرة الفعل المساعد

4- دائرة فعل الأميرة (الشخصية

5- دائرة الفعل الموكل

6- دائرة فعل البطل

7- دائرة الفعل المزيف[1].

فهذه الدوائر جميعها هي التي تمثل الفعل أو الوظيفة الشخصية وتحمل قيما دلالية في مضمونها .

ودراسة الشخصية الروائية من أهم الوسائط الرامية إلى إضاءة عالم الرواية عبر مستويين :

مستوى فني جمالي : إن رسم الشخصية يدخل في أهمية ما يضفي على الرواية القيمة الفكرية وبلغت درجة عناية الروائيين في تشكيل الشخصية اعتمادها أساسا على تضييق بعض الأنماط الروائية، فعرف الاصطلاح الأدبي (رواية الشخصيات) التي استخدم فيها الروائيون براعتهم الحرفية، وخبراتهم المعرفية لعرض شخصيات تمتلك قابلية الرسوخ في ثقافة الإنسان .

فقد كان مؤلفو النصوص الروائية كثيرا ما ينتابهم الشعور أن الشخصية دائما هي شيئا شيقا بحيث ترى فرجينيا وولف أن الرواية خلقت من أجل التعبير عن الشخصية .

مستوى فكري معرفي : تعد الشخصية نافذة للإطلالة على البنى المتجاورة في القطاع الإنساني الاجتماعي الذي تشمله الإطلالة[2].

والشخصية وسيلة من ابتداع المؤلف لتقوم بتأدية دور معين في العمل القصصي أو المسرحي "ومن خلالها يتم تحريك الأحداث على أن تخضع لمنطق القصة أو المسرحية لا لمنطق المؤلف لأن حريتها مصداقية النص المحكي"[3].

1- سعيد بنكراد، سيميولوجية الشخصيات السردية، (رواية الشراع والعاصفة لحنا مينا نموذجا)، دار مجدلاوي، عمان، ط1، 2003، ص 21 -22-23.

2- صلاح صالح، سرد الآخر، الأنا والآخر، عبر اللغة السردية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط01، 2003، ص 102.

3- ولد يوسف مصطفى، كيف توظف المصطلح الأدبي والنقدي في تحليل النصوص الأدبية، دار الغرب، الجزائر، ص 43.

أهمية الشخصية في النص الروائي :

لم تتعد الشخصية في الشعرية الأرسطية، كونها لا تمثل إلا ظلا للأحداث التي تقوم بها، فاهتمام المؤلف يكون بالأحداث ثم يقوم باختيار الشخصيات التي تناسبها فـ"أرسطو" يرى أن المأساة محاكاة لعمل ما وهو ما يلزم وجود الشخصيات التي تؤدي ذلك الدور من خلال ذلك تحمل كل واحدة الصفات الفارقة في الشخصية والفكر، كما تنسجم مع الأعمال التي تستند إليها[1].

ويرى المنظرون الكلاسيكيون أن الشخصية مجرد اسم يقوم بالحدث، متبعين آراء (أرسطو) التي ترى أن العمل الفني محاكاة للحياة بما فيها من سعادة وشقاء، فاعتبروا الشخصية من مقتضيات الأعمال وتوابعها فهي كما يقول علماء الأصول الواجب بغيره لا الواجب بذاته[2].

وفي القرن التاسع عشر بدأت الشخصية تحتل مكانة أبرز في النص الروائي، وأصبح وجودها مستقلا عن الحدث ويرجع (آلان قروبي) الاهتمام بالشخصية إلى ارتقاء قيمة الفرد ورغبته في السيادة، وهذا ما ألزم النقاد بأن يجعلوا الشخصية تختزل مميزات الطبقة الاجتماعية وأصبحت عناصر السرد توظف لإظهار الشخصية، وقد عوملت الشخصية في هذه الفترة على أساس كائن حي له وجود فيزيائي ومدني .

وقد ساد آنذاك النقد الاجتماعي، بحيث الشخصية تمثل شخصا اجتماعيا، فقد كانت غاية، "بلزاك" في الملهاة الإنسانية تصوير موقف البرجوازيين وما ساد المجتمع من طبقية أما "ايميل زولا" فقام بتصوير كفاح العمال، ومن خلال الوعي اليائس لشخصياتهم، رسم قوى الشر وهي تغتالهم اغتيالا لا رحمة فيه، ويقول في هذا الصدد (محمد غنيمي هلال) " الأشخاص في القصة مدار المعاني الإنسانية ومحور الأفكار والآراء العامة .... الأشخاص كذلك مصدرهم الواقع "[3]، وعليه فيظهر لنا جليا من

1- ديفيد ديتش، مناهج النقد الأدبي، ترجمة محمد يوسف نجم، مراجعة إحسان عباس، دار صادر، بيروت،د ط، 1967، ص 49.
2- الصادق قسومة، طرائق تحليل القصة، دار الجنوب للنشر، تونس، د ط، 2000، ص 96.
3- محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت، ط01. 1982، ص 562.

خلال القول أن للشخصية مكانة هامة في البناء الروائي، وأنها تعكس الواقع الاجتماعي بكل تناقضاته .

وعليه فقد ساد الاعتقاد في النقد الغربي طيلة القرن التاسع عشر . العصر الذهبي للرواية عند الكتاب، ومفاده "أن أساس النشر الجيد هو رسم الشخصيات، ولا شيء دون ذلك"[1] .

وعليه فقد أصبح للشخصية وجود فعلي، له عدة مستويات وأصبحت الشخصية ذات هوية وخصائص مختلفة وما يدل على الشيء، أهمية الشخصية، أن بعض الأعمال السردية جاءت مدار للقصة ومادتها فصار عالمها واحد مثل شخصية الأب "غوريو" لـ "بلزاك" والسيدة "بوفاري" لـ "فلوبير" و"زينب" ل "هيكل"، وإبراهيم الكاتب "للمازني"[2].

ومع بداية القرن العشرين تغيرت النظرة الكلية للشخصية، فقد عمل النقاد جاهدين على التقليل من سلطاتها في الأعمال الروائية، وقد جاءت آراء النقاد في الشخصية متباينة ومتضاربة، فنجد مثلا (طوماشفسكي)يرى أنه يمكن الاستغناء عن الشخصية في الخير، في قول له :"إن البطل ليس ضروريا للخير، فالقصة من حيث هي نظام وحدات سردية يمكن أن نستغني عن البطل ، وعن الصفات التي يتصف بها"[3]، وقد عمل (طوماشفسكي) على التقليل من أهمية الشخصية مع عدم تنكره لدورها باعتبار وجودها عبر النص السردي.

وقد عمل الكثير من الكتاب والنقاد على الحدّ من سلطة الشخصية ك" أندري جيد " الذي دعا إلى ضرورة التقليل من أهمية الشخصية الروائية .

وهناك من أنصف الشخصية أمثال (تودوروف) والذي يرى أن دورها أساسيا في الرواية بحكم أنها المكون الذي تنتظم انطلاقا منه مختلف عناصر الرواية[4].

1- عبد الوهاب الرقيق، في السرد، دراسات تطبيقية، دار محمد علي الحامي، تونس 1988، ص 127.

2- الصادق قسومة، طرائق تحليل القصة، ص 97.

3- المرجع نفسه، ص 96.

4- عبد الوهاب الرقيق، المرجع نفسه، ص 149 – 150.

وعليه فنرى أن هناك تباينا في الآراء حول الشخصية بحيث يصعب إيجاد صيغة توحد هذه المواقف، وما يمكننا الخروج به هو أن التنوع يكون في استعمالات الشخصية الروائية مع الاحتفاظ بدورها الهام في النص الروائي، حيث تقول (يمنى العيد) في هذا الصدد "إن الشخصية الروائية ليست مجرد نسيج من الكلمات بلا أحشاء، لذا يبدو اعتماد التأويل في تحليل الخطاب الروائي اختيار بعيد الشخصية الروائية طابع الحياة كما يحافظ عليها ككائن حيّ"[1].

1- حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص 110.

ثانيا : حركية الشخصيات :

من خلال قراءة رواية " الشمعة والدهاليز" يمكننا القول أن الشخصيات أتت على النحو التالي :

أ- شخصيات مرجعية : ويمكننا تقسيم الشخصيات المرجعية إلى شخصيات تاريخية، واجتماعية وشخصيات مجازية، وشخصيات أسطورية

ب- شخصيات مرجعيتها تاريخية : وهي ذات انتماء تاريخي وتتنوع بين المرجعية السياسية والمرجعية الدينية والمرجعية الثقافية وغيرها، وهذه الأنواع تحيلنا على معنى ثابت قار تفرضه ثقافة ما، بحيث تتحقق مقروئيتها، حسب مشاركة القارئ في استيعاب تلك الثقافة ولذلك على الدارس إيضاح تلك الخلفية المعرفية التاريخية لهذه الشخصيات .

1- الشخصيات السياسية : لم يكن الهدف الرئيسي للروائي في رواية "الشمعة والدهاليز" تاريخيا، فالشخصيات التاريخية التي تمّ توظيفها في الرواية لم يكن القصد من توظيفها تاريخيا فقط، فهو يعطي البعد الخاص للمغزى المعبر عنه في الرواية، ويساعد على الإحاطة به .

وقد جاءت الشخصيات ذات المرجعية التاريخية السياسية كثيرة، وسنخص بالذكر الشخصيات التي تبدو من خلال توظيفها أكثر دلالة في سيرورة موضوع أحداث الرواية .

وأتت الشخصيات في الرواية إما آثارا تاريخية هامة، وإما أسماء لشخصيات أسندت لها بعض الصفات أو بعض الأعمال التي أنجزتها، أو نسبت إليها بعض الأقوال، وأتى ذكرها دون المشاركة في سيرورة الأحداث .

ونذكر منها الشخصيات المرجعية السياسية من خلال المرجعيات الجماعية (ضريح أجدار) و (الوندال) و(الدولة الرستمية)، و(الدولة الفاطمية) و(العهد العثماني)، و(مقاومة الأمير عبد القادر) و(الثورة التحريرية).

والمرجعيات الفردية من خلال أسماء بعض الصحابة والشخصيات التي كانت لها اثر في التاريخ الإسلامي كعمر بن الخطاب وعثمان بن عفان، وعلي بن أبي طالب، ومعاوية بن أبي سفيان، وعمرو بن العاص، والزبير بن العوام وهارون الرشيد .

كما وردت بعض الشخصيات قبل الإسلام مثل تنهينان والكاهنة وماسينيسا ويوغرطة، كما وردت أسماء لصحابيات أمثال خديجة بنت خويلد، وعائشة أم المؤمنين، وفاطمة الزهراء، وزينب أم المساكين.

كما وردت أسماء لبعض الشخصيات التي قادت الحروب الإسلامية كعقبة بن نافع، وطارق ابن زياد، وموسى بن نصير، وخير الدين بربروس، ومصطفى بن بولعيد .

ونلاحظ ورود ضريح أجدار في ملفوظات شخصية الشاعر مرة، في بداية الرواية والشاعر في حالة انفصال عن الموضوع، وهو محاولته معرفة مصدر الأصوات التي تمزق سكون الليل، فهو يستوضح ماذا حدث، وقد جعل نفسه في احتمال أن يكون أحد أضرحة آجدار كونه مجموعة من الدهاليز " أكون أحد أضرحة بني أجدر بتاهرت"[1]، وقد اعتمد الروائي "ضريح أجدار" كشخصية مرجعية نظرا للقيمة التاريخية لهذه الآثار في تاريخ الجزائر، كما أن مفهوم الشخصية عند الشكلانيين أنها شكل قائم بذاته.

وارتباط ذكر "ضريح أجدار" بالشخصية المحورية في الرواية جعل توظيفه يكون حسب رؤية هذه الشخصية إلى القضية التي تعرضها الرواية فشخصية الشاعر تعايش أوضاع الجزائر معايشة واعية .

والدراسة تلتزم في توظيف "ضريح أجدار" حسبما تحتمله الصورة السياقية، وليس بكل معانيها الممكنة باعتبارها من الطبقات الدلالية المنظمة، والصورة السياقية هي نتاج استغلال إمكانية من إمكاناتها الدلالية[2].

1- الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص 09.

2- رشيد بن مالك، السيميائية بين النظرية والتطبيق، رواية نوار اللوز نموذجا. رسالة دكتوراه جامعة تلمسان، 1995، ص 135.

كما وظف الثورة التحريرية باعتبارها شخصية مرجعية، وردت في عديد الصفحات، وقد وردت الثورة بألفاظ عديدة كلفظ مجاهد أو شهيد، أو حكومة الثورة، أو معركة ما وغيرها من الألفاظ، وكل ذلك هو تكرار لذكر الثورة التحريرية، ونذكر من الأمثلة التي وردت فيها الثورة وهي كثيرة :

ومن ذلك الحديث عن مقاومة الأمير عبد القادر الذي استعان بالدين لجمع المبايعين له، حيث كانت الفترة خالية من كل المقومات إلا الدين ... " يعلمون، أن الشعب الجزائري لا سلاح ثقافيا له سوى دينه، به استعان الأمير عبد القادر، وبه استعانت الثورة التحريرية، وبه قاوم الفلاحون الفقراء خلف دوناتيوس الرومان "[1]، وكذلك نجد مثال ذلك عند حديثه عن الانتهازيين في مرحلة الاستقلال "الفلاحون الذين ساهموا في الثورة التحريرية خص لهم العصب الحساس الجيش والحزب ... "[2] .

وتكمن أهمية هذه الشخصية في توزيعها على فضاء النص الروائي، حيث لا تكاد تخلو صفحة من ذكرها، بل هناك جزء من أحداثها وقعت أثناء الثورة التحريرية، ألا وهو طفولة الشاعر فكان جانب منها تسجيل لأحداث الثورة، وكذلك قصة أسر العارم للضابط الفرنسي.

وقد ورد في الرواية شخصيات تاريخية إسلامية من فترات مختلفة من التاريخ الإسلامي على اعتبار أنها من المرجعيات الفردية، وقد ذكرت في الرواية أكثر من مرة، وكثيرا ما أوردها مجتمعة دلالة على وحدة الانتماء، فذكر (ماسينيسا) على لسان زهيرة دلالة على مدى تأثرها بشخصية الشاعر المثقفة فزهيرة ذات المستوى التعليمي البسيط أصبحت في ظرف أيام قليلة تعرف (ماسينيسا) وانجازاته الحضارية، وقد وردت الأسماء الأخرى مجتمعة من خلال الحديث عن الرقصة التي يقوم بها الشاعر حيث اخترق عنصر الزمن وتتداخل الأزمنة حيث تحرر من خلال هذه الرقصة فاستعرض الشخصيات " ... خير الدين بربروس يركب فرسا، والأمير عبد القادر يركب بارجة، فاتح الأندلس، وباني المعزية، وقاتل عقبة بن نافع، دونات القديس الثائر، وأوجستين القديس المحافظ. كي يكونه أحد، ينبغي أن تتمكن منه جميع اللعنات، أن تنفذ فيه دعوة تينهينان ملكة الهقار، إلى جانب دعوة الملك يوغرطة

1-الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص 19.

2- المصدر نفسه، ص 75.

المخدوع إلى جانب دعوة الصحابي عقبة بن نافع المقتول، إلى جانب البحارة الذين أغرقهم في الأطلنطي وفي المتوسط"[1] .

وقد أورد الروائي فقرة ذكر فيها شخصيات مرجعية تاريخية نسائية، حينما تحدث الشاعر عن زهيرة وأثرها في نفسه، حيث تخيلها بأمور مختلفة وباستفهامات حائرة فقال : "هل أنت العارم ابنة خالتي، انسلت روحها من ملكة الأوراس الكاهنة، أو من ملكة الهقار تينهينان أو من خديجة بنت أبي خويلد، أو من عائشة أم المؤمنين، أو من زينب أم المساكين"[2].

وهذه الشخصيات عموما تمثل بإسهاماتها كأفراد فدور الرجال في التاريخ والحديث عنه له أهميته فهم رموز وشمعات يستنير بهم من بعدهم وخلفهم ووجود رموز في تاريخ أمة من الأمم تجعل الأفراد المواطنين يعتزون بهم، ويكون ذلك مدعاة للحفاظ على الهوية والأصالة والوطن .

ووردت بعض الشخصيات التاريخية في النص الروائي والتي تمثل التواجد الأجنبي من بينها تواجد الرومان والوندال والأتراك ، وقد ورد ذكر العهد التركي في المقطع السردي الذي تحدث فيه الشاعر عن معضلة اللعنة عند قادة الثورة التحريرية، من خلال الإشارة إلى الأمية والجهل، كما أشار إلى بداية تواجد الأتراك في الجزائر، ربما أدرك قادة الحركة الوطنية، بحدس ما، وليس نتيجة تحليل ودراسة أن الشعب الجزائري على خلاف باقي أشقائه في المشرق والمغرب، افتقد ومنذ عهد الأتراك الذين فرضوا عليه ألا يتعدى مرحلة الإنسان المزارع، وبالتالي يبقى محصورا في الريف، يفلح الأرض، ويرعى القطعان، ولا يسمحون له بالوجود في المدن، إلا بقدر ما يحتاجونه من مهمات معينة، ومن خدمات يستنكفون هم كسادة عن القيام بها، مثل السقاية وبعض الصناعات الخفيفة ... ما نعي شؤون التسيير والقيادة والإدارة حتى عن أبنائهم من غير الأمهات التركيات "[3] .

1-المصدر السابق، ص 64.

2- المصدر نفسه، ص 152.

3- المصدر نفسه، ص 18.

كما ورد ذكر الاستعمار الفرنسي حيث تمت الإشارة إلى أهمية هذه الشخصية في بناء الرواية والدلالة التي يمكن أن تستفاد منها كونها علامة .

وقد ورد مصطلح الاستعمار الفرنسي في أكثر من خمسين صفحة موزعة على مختلف أجزاء النص، وورد مصطلح الاستعمار على لسان الراوي المؤلف خلال الحديث عن الجزائر أنها لا تملك مدينة ثقافية على غرار القاهرة وتونس، فيقول :"هذا الشعب، الذي لا يمتلك مدينة واحدة مشعة، ثقافيا بعد قرن ونصف قرن من استعمار استيطاني وثقافي، ليس هناك قاهرة ابنة الأزهر الشريف، ولا تونس بنت جامع الزيتونة الأعظم ولا دمشق ولا بيروت ولا بغداد"[1] .

وقد ورد أيضا على لسان الشاعر في معرض حديثه عن قصة (العارم) وأسرها للضابط الفرنسي "والرومي الذي يحتضن خصر العارم الآن، شاب في مقتبل العمر في طول وعرض عمه المختار"[2] .

وقد جاء أيضا على لسان الشاعر عند حديثه عن التحاقه بالثانوية، وكذلك أورد النص على لسان الكورسيكي الذي تعرف عليه في الثانوية، وأعلن تعاونه مع الثورة كونه كورسيكيا وليس فرنسيا.

2- الشخصيات الثقافية : هيمنت الشخصيات الثقافية في المتن الحكائي لرواية "الشمعة والدهاليز" فرغم عدم مشاركتها في الأحداث شأنها في ذلك شأن الشخصيات التاريخية السياسية كونها لا تتمتع بحق الفعل والكلمة، إلا من خلال ما تقوله عنها الشخصيات الأخرى [3]، وقد كان حضورها قويا، فقد ورد أغلبها على لسان الشاعر، ولم يكن لها دور مباشر في سيرورة عناصر القص، هذه الرقصة شكلت فضاءً هاما ما في بناء الرواية، ويكررها كلما تأزمت الحالة، وهي في الأصل رقصة قام بها أول مرة أيام كان في الثانوية الفرنسية الإسلامية بقسنطينة، وجرت العادة أن تقدم نشاطات في احتفالات آخر السنة، وكلها مستمدة من الثقافة الفرنسية غناء ومسرحا .

1- الطاهر وطار،الشمعة والدهاليز، ص 18.

2- المصدر نفسه، ص 29.

3- عبد المالك كجور، تحديث قراءة الشخصية الأدبية، مجلة المساءلة، الجزائر، عدد 03 . 1992، ص33.

وقد أختير لأداء دور العجوز المرابي في مسرحية لواسين، إلا أنه رفض وقام بأداء رقصة فلكلورية شعبية شاوية بلباس تقليدي وخاصة البرنوس .

وقد وردت الكثير من الشخصيات المرجعية الثقافية من خلال الشخصيات فكرية أدبية دينية، ومن هذه الشخصيات الإمام (أحمد بن حنبل)، والإمام (علي بن أبي طالب)، و(سيدي الخليل) و(امرئ القيس) و(كعب بن زهير) و(المتنبي) و(أبو فراس الحمداني) و(مقامات الحريري) إضافة إلى (عبد القادر الجيلاني) و(الإمام البخاري) و(الحلاج) و(ابن عربي)، و(الجاحظ)، و(واصل بن عطاء) و(عبد الحميد بن باديس) و(ابن قيطون) و(حسان بن ثابت) و(الشيخ القرضاوي) و(محمد العيد آل خليفة) وغيرهم ...

وتكمن أهمية الشخصية على مستوى الدلالة كونها علامة في :

أولا : تعتبر الشخصية المحورية في الرواية، وهي شخصية الشاعر، وقدمت على خشبة النص على أنها مثقفة واسعة الإطلاع، وذلك دلالة على أهمية الثقافة في المجتمع الثقافة المتكاملة غير المجزأة، حيث أعاب النص الروائي على الذين ينادون بإقامة الدولة الإسلامية بالتركيز على أن الدين عبادة وأنه يجيز فعل شيء أو يمنعه.

والشاعر يجد نفسه بين نقيضين، طرف يريد أن ينسلخ من أصالته انسلاخا كاملا، ملغيا التاريخ وقاطعا صلته بجذور الماضي وطرف آخر يريد أن يعود بالزمن قرونا سحيقة، منكرا ظروف وشروط العصر الذي يعيش فيه وتساءل عن صلته بهؤلاء أو هؤلاء ؟ .

ثانيا : إيراد كل هذه الشخصيات في النص الروائي دلالة على التشبع الثقافي من الثقافة العربية من ناحية والإطلاع على الثقافة الأجنبية من ناحية أخرى، لدى الروائي، فالتوظيف كان توظيفا واعيا للشخصيات، فكل منها ورد في مواقع مناسبة فقد تكون أحيانا ملائمة للحالة النفسية للشاعر وأحيانا تخدم الجانب الفكري الذي يكون بصدد التعرض إليه سواء من خلال الحديث الباطني أو من خلال مناقشة محاوريه في قضية من القضايا الفكرية كورود السهروردي، والخيام، والعدوية، والحلاج،

والشاعر مضطرب نفسيا جراء ما أحدثته (زهيرة) في نفسه، من تغيير يكاد يكون جذريا بين حالة الوقار كونه مدرس علم اجتماع، وباحثا في أمور فكرية مختلفة، وبين حالة التفكير في الفتاة والحب وانفعالاته.

فهذه الوضعية جعلته يفكر في الأمر تفكيرا تصوفيا، لمناجاة ربه، فورود هذه الأسماء إشارة إلى الاتجاه العقائدي في التراث العربي الإسلامي .

ثالثا: ذكر كل هذه الأسماء الثقافية هي دعوة إلى وجوب نشر الثقافة في أوساط المجتمع وفي ذكرها إشارة إلى بعض السلبيات التي تتمثل في استغلال بعض الوجوه الفكرية لأغراض سياسية ومثال ذلك ما جاء على لسان عمار بن ياسر وهو يقوم بتعريف الحركة السياسية التي ينتمي إليها وكيفية انتشارها في أوساط الجماهير قائلا :" كانت جامعة قسنطينة وكرا للشيوعيين، وكل الملحدين والكافرين فجاء زحفنا مستغلين تذبذب الدولة التي تتقرب إلى الشعب بالتظاهر بخدمة الإسلام، فأحضرت الإمام محمد الغزالي، يفتي في المساجد وفي التلفزة، والإذاعة والقاعات العمومية، ويضرب الشيوعيين كلما قويت شوكتهم، من طرف الحزب الحاكم"[1]، فقد كان حريا بهذه الشخصية الإسلامية أن يكون دورها تنوير الأفكار الإنسانية عموما والفكر الإسلامي خصوصا، بدل تقزيم دورها في متاهات السجال السياسي .

وتجدر الإشارة والتنويه أيضا إلى سلبيات النقد الأدبي حيث من خلال النص نستشف دعوة صريحة إلى إعادة النظر في القراءة النقدية للتراث الشعري العربي، بعيدا عن الأحكام النقدية العاطفية، التي تصدر من أصحاب القصائد، فقد جاء على لسان الراوي من خلال حديثه عن شاعرية الشاعر عدم كتابة القصائد الشعرية باللغة العربية، جراء الطريقة التقليدية العقيمة التي تعلم بها اللغة، فيقول :"حاول أن يكتب باللغة العربية، أن يقول على غرار شعراء المعلقات، فحول شعراء الغزل، ولكن الانغلاق في لغة القاموس التي يتلقاها في شكل مختلف جدا بالنسبة للغة الفرنسية، جعله

1-الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص 82.

يعدل، وينتقم من أستاذ اللغة العربية الذي يكلفهم بكتابة إنشاء ثم يطلب من كل واحد منهم أن يعرب ما كتب ...كان كلاما صاحيا واضحا كأنه موضوع لوصف مادة علمية أو حالة موضوعية، ليس فيه ولا ودر، ولا استسلام للطيران بأجنحة حريرية، ولا أحلام ملونة ... حتى شعر المعاصرين الذين كان لهم صيت، فقد كان أشبه بالحديث اليومي، بالسلام عليكم وعليكم السلام، فهذا محمد العيد آل خليفة الشاعر الذي يعجب الطلبة والأساتذة به، يصف قنبلة هيروشيما قائلا:"تفجرت قنبلة هيروشيما فتركت كل شيء هشيما، ويتحدث عن المرأة وواجباتها السياسية فيقول: "يا بنات الجزائر كن للاستعمار ضرائر"[1]، وهذا النظم يعتبره أبعد ما يكون عن تسميته بالشعر.

3- الشخصيات ذات مرجعية اجتماعية :تختلف هذه الشخصيات عن بقية الشخصيات السياسية والثقافية كونها لا تحيل على أشخاص معينين من الماضي أو الحاضر، وليست آتية من الثقافة، إنما هي تحيلنا على نماذج اجتماعية، ولا وجود فعلي لها خارج الرواية، ولكن وجودها مرهون من خلال بعض سماتها وأفعالها مستقاة من مجتمع ذي وجود حقيقي في بعض جوانبه تحيل عليه[2].

وقد ورد في رواية "الشمعة والدهاليز" شخصيات ذات مرجعية اجتماعية ومن بين هذه الشخصيات " جيران الشاعر " وقد ورد ذكر هذه الشخصيات في النص الروائي بأنهم يحتلون الجزء السفلي من المبنى الذي يسكن فيه الشاعر، والإشارة إلى عدم وجود علاقة بين الشاعر وجيرانه وعدم معرفته لأسمائهم، ولا عدد أفراد أسرهم، وعدم رده على تحية أحدهم إذا حيّاه، أو سلّم عليه، فقد أدخلهم في دائرة عقابه لهم بالتدهلز التام، أما هم بدورهم فقد اهتموا به قليلا في بادئ الأمر، ثم ألغوه من قائمة المتواجدين في المنطقة، فلم يعد يعنيهم شأنه إطلاقا، هذا ورغم ذلك فوجوده أثار بعض الحسد في نفوسهم لاحتلاله طابقا بأكمله لوحده في حين هم يتقاسمون الطابق السفلي وعددهم في تزايد يوما بعد يوم، مما جعل بعضهم يفكر في حد التصفية الجسدية لهذا الشخص .

1-المصدر السابق، ص 95-96.

2- الصادق قسومة، طرائق تحليل القصة ، ص 102 – 103.

الجيران شخصية مرجعية حيث قدمهم الروائي ككل فهم صورة واقعية لنظرة الناس إلى العلاقة بين الجيران .

وهذه الصورة لم تلحظ تطورها عبر النص الروائي، وإنما قدمت مكتملة لهذه العلاقة في المجتمع الجزائري، تحديدا في العاصمة من الأحياء الشعبية، فهذه الصورة تبرز فضول هؤلاء في استطلاع أسرار حياة الشاعر الذي لم يعرهم أي اهتمام، فقد حاولوا رصد تحركاته عموما إن كان في حياته امرأة أو أي شيء، وكان الحكم إيجابيا من خلال قولهم إنه رجل محترم فالجيران نمط من أفراد المجتمع أفرزتهم التحولات الاقتصادية والاجتماعية والسياسية التي عرفتها الجزائر في السنوات الأخيرة .

إن شخصية الجيران علامة على الاختلالات الاجتماعية فتصرفاتهم أي أقوالهم في حق الشاعر إنما هي دلالة على تذمرهم من الفوارق الاجتماعية والنص أشار إلى هذه الاختلالات صراحة على لسان الشاعر حيث قال :" البعض منهم أصيب بشيخوخة مبكرة، فقفز على جميع مراحل العمر، ليجد نفسه في حالة تصوفية غريبة يعتزل الحياة وينهمك في الاستغفار ...، والبعض الآخر يقضي ليله في الملاهي والمراقص، ويقضي ما تبقى من نهاره في السيارات المكيفة وفي الطائرات المحلقة ... "[1].

فهذه الاختلالات لابد لها من الزوال، بحيث وردت ومضات ضوء خافت ترسله شمعة ما في منارة ما، في دهليز ما، تجتذب أناسا آخرين معظمهم من الشباب نحوها إشارة إلى إمكانية اندلاع ثورة تلقائية شبيهة بالثورة التي ثار فيها الفلاحون في وجه الرومان .

4- الشخصيات الأسطورية : يعرف العلماء الأسطورة على أنها الخارج عن المألوف والخارق للعادة، في صفات الإنسان، وهي تفسر أسرار الحياة، والكون في أسلوب قصصي، يدور حول التقاليد والعقائد الدينية والاجتماعية، وعليه فهو يبحث من خلالها عن معرفة الأسرار التي تحرك حياته، وخوارق الطبيعة ومصادر الخير والشر[2] .

1- الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص 106.

2- محمد محمود أبو عزيز، مجلة الفيصل، عدد 280، 2000، الرياض، ص 53.

وقد تضمنت رواية "الشمعة والدهاليز"، شخصيات أسطورية، وإن لم تهيمن في المتن الروائي، فذلك لا يقلل من شأنها على المستوى الرمزي، وعدم هيمنتها على مجريات أحداث الرواية والتي تتمثل عموما في ملابسات الانتخابات التشريعية 1992، وبعض أحداث الثورة التحريرية وهي على الخصوص طفولة الشاعر والشخصيات الأسطورية في النص تتمثل في "الأولياء" وإن قل ذكر البعض منها مثل : أولياء مدينة قسنطينة، لا ينفي أثرها في النص، وبالمقابل "الولي سيدي بولزمان" ورد ذكره كثيرا، فقد ورد في النص الروائي أن الولي "سيدي بولزمان" يرعى أمور الناس، يعلم الغيب، يبعث التفاؤل في النفوس للاعتقاد ببركته .

ويصادف القارئ هذا المعتقد الشعبي في النص السردي "الشمعة والدهاليز" على لسان "وردية أم زهيرة" أساسا على لسان "زهيرة" وبدرجة أقل بلسان أبي زهيرة، وقد دفعه بخصائصه ووظائفه وصفاته المختلفة رغم تكرار ذكره عدة مرات، ورد أول مرة بلسان " وردية أم زهيرة" وذلك عند رواية "زهيرة" لأمها قصة الشاب الذي تراءى لها في المسجد ودعاها لصلاة العصر، ثم اختفى فجأة، قالت الأم: "لا يكون سوى أحد جدودك، من الأب، طلع لك من الساقية الحمراء، إنه جدك سيدي بولزمان، حفيد رسول الله صلى الله عليه وسلم، زامن السيد البخاري والسيد عبد القادر الجيلاني، وصلى بالأولياء والصالحين، لا أحد يعرف مدفنه ولا تاريخ موته، وما إذا كان ميتا فعلا، يتحدث عنه نسله جيلا إثر جيل، نفس الحديث وينتظرون تجليه، من جيل لآخر، مع أنه لم يبخل عن الظهور إلا أنه لا يظهر إلا لمن أحبهم الله، من ذريته، ولا يظهر إلا على حافة الزمان وحافة الزمان ، يا ابنتي والله أعلم، هي التي تقع بين عصر وعصر، لقد ظهر في قرية أبيك غداة اندلاع الثورة، لأكثر من واحد، ومنهم أبوك، يقود الواحد منهم إلى المسجد، وفي الطريق يقول له : انتظروا الجمع والتقصير، يظهر مرة شابا يافعا، ومرة كهلا، ومرة شيخا هرما"[1]، وما يمكن استخلاصه من كلام الأم ما يلي :

1- الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص 112.

-اسم الولي "بولزمان" مركب تركيبا إضافيا أب أضيف إليه الزمان، وكأن له السلطة على الزمان، فهناك تكثيف لمعنى الزمان في التسمية، وبما أنه لا يظهر إلا على حافة الزمان، فهنا إشارة إلى أن أزمات الشعب الجزائري أزلية، فهذه المبالغة في دلالة الاسم تعني كثرة الوضعيات المتأزمة منذ القدم، ومازالت والولي "بولزمان" يتولى أمرها كلما تكررت، وهذا النوع من التقليل على مستوى تجزئة الاسم إلى عناصر أساسية تسمح للمتلقي بتأويل مدلول الاسم حسب توظيفه في النص الروائي .

- تقديم "بولزمان " فيه مزج بين التأكيد على صحة ما قيل عنه، وعدم صحة القول الذي يبعث الشك في المعلومات المقدمة إشارة إلى الحقيقة والخيال في قضية الأولياء .

-ذكر عبد القادر الجيلاني إشارة إلى القادرية، وهي متجذرة في صلب المجتمع الجزائري، فهذه عجوز يروعها مشهد فتعبر عن ذلك (ياسيدي عبد القادر) .

-إنه يظهر لمن أحبّهم الله ويكون ذلك على حافة الزمان .

-إنه يظهر شابا أو كهلا أو شيخا هرما .

-يدعو لمن يتراءى له بصلاة العصر .

-يتحدث عنه نسله جيلا إثر جيل الحديث نفسه، وينتظرون ظهوره .

فخصائص (سيدي بولزمان) أتى بها الروائي دفعة واحدة، فتكراره في النص لم يضف إلا بعض التفصيلات لهذه المميزات وظهوره على العموم كان على التوالي .

- ظهوره شيخ هرم لأبي زهيرة إيذانا منه بزواجه بوردية " أمك بالقرية، تمسك يد عروسك وتنتظرك لقد زوجتك ابنة خالتك وملأت طريقكما بالصالحين والصالحات والطيبين، وستغرق من الشرف الذي يصيب البلد قدرا وافرا"[1].

- بفضل "سيدي بولزمان" تاب أبو زهيرة واستبدل الخمارة بالمسجد .

1- الطاهر وطار،الشمعة والدهاليز، ص 116.

- (وردية) شرطها في تزويج بناتها هو طاعة الله و(الشايلله) " الشايلله يا سيدي بولزمان، الذي تنظر بثقته وأمان وتحقيق إرادته فينا، ما أن تتالت البنات، حتى أوكل إلى أمر البيت"[1] .

- ورود على لسان زهيرة وأمها عدة مرات أن "الشاعر" قد يكون هو سيدي بولزمان، رغم نفور وردية من الشاعر الذي استولى على عقل ابنتها .

إن القراءة الواقعية لمدلول شخصية "بولزمان" تظهر الاختلالات الفكرية في المجتمع فعائلة زهيرة استطاعت بتفكيرها التأثير في بناتها الجامعيات بصحة ما ينسب إلى بولزمان .

وعليه فالبناء الهيكلي لشخصيات الرواية لها من الفاعلية في تصوير المشاهد الروائية المتنوعة المصرحة بالمواقف ذات التوجهات المتنافرة والمتضادة .

فنرى مثلا شخصية (عمار بن ياسر) حيث صوّره الروائي بشخصية إسلامية معتدلة تحكم العقل أما شخصية الشاعر قد حملها الكاتب كل المتناقضات والمتضادات الظاهرة على أصعدة كثيرة أهمها التقاطعات الكثيرة مع الشخصيات الواردة في الرواية .

وعليه يمكننا القول أن الاختلالات السياسية في السنوات الأخيرة أفضت إلى (الطاهر وطار) بأن يعود إلى التاريخ لرسم معالم الشخصيات، فوظف التراث في عملية البناء والتشييد في النص الروائي، حيث قام بالجمع بين الحقائق التاريخية والموروث الثقافي الشعبي، وما أفرزته التحولات في الحياة الاجتماعية والسياسية والثقافية التي يمر بها المجتمع، وخياله الفنيّ .

والروائي يستهويه هذا الزخم حيث مفهوم الأدب عنده يقوم على ترابط تلازمي بين الواقع التاريخي والواقع القصصي .

وعليه من خلال عرضنا للشخصيات التي أتت في رواية "الشمعة والدهاليز" يمكننا القول أنه إذا كانت الشخصيات المرجعية تحيلنا إلى مورفيمات خارج النص، فليس للمؤلف الحق في التصرف فيها، وإنما عليه المحاولة في كيفية توظيفها لأداء معان تخدم موضوع النص الروائي، فإن للشخصيات

1- المصدر السابق، ص 117.

الأدبية وإن كانت تحيل إلى معاني وأدوار، فهي من نسج خيال الروائي وليست سابقة للنص بل متزامنة وناشئة منه، فهي لا تعدو كونها وحدات منتشرة من المعاني التي تبنى تدريجيا في عمل قصصي لتشكل البطاقة الدلالية للشخصية طوال القراءة .

وعليه وما يمكننا قوله حول توظيف الشخصيات في رواية "الشمعة والدهاليز" أنها شخصيات مستمدة من الواقع والعمق الجزائري، تحمل الكثير من المتناقضات الطارئة على المرحلة التي تعيش فيها، والتي ظهرت في تصرفاتها وأفعالها، حيث جعلت الرواية المتلقي يتعاطف مع الشخصيات وإما محبة أو كرها، حيث أنها عمدت إلى تشخيصهم، وهو ما يجعلهم محفورين في ذاكرة وأذهان القراء بعد ترك الرواية ونسيان تفاصيلها، فالنص الروائي لرواية"الشمعة والدهاليز" قدم بعض النماذج من شخصيات مقهورة في إطار اجتماعي تبعد عن سياقاتها الأخرى فجل الشخصيات سقطت في ظل ظروف الواقع الاجتماعي المهزوم أصلا بحكم العادات والتقاليد أو بحكم الأفكار والمنظومات الخاطئة في البناء الاجتماعي وكافة الأنظمة السياسية والاقتصادية .

ثالثا : مقروئية أسماء الشخصيات :

يعتبر الاسم إحدى السمات المميزة للشخصية الروائية، ففي كثير من الأحيان تلخص لنا بعض الأسماء ولو بإيجاز حقيقة الشخصية، وتعطينا لمحة عنها، فمن المعلوم أن أي روائي لا يسمي شخصياته عبثا أو اعتباطا، بل يعمل جاهدا على اختيار أسماء تكون لها دلالة عليها، بحيث أن بناء الشخصية لا يقوم على جانب واحد فقط، بل من المحتم على الروائي المحاولة والاجتهاد للتنسيق بين عديد الأبعاد، لتكون في الأخير هي المحصلة للشخصية .

وما يلفت انتباه الدارس أو المتلقي هو التسمية التي تحملها الشخصية لأنها تمنحها، وتعطيها كيانا محددا، ومن المسلم به أن الاسم الذي تحمله شخصية الواقع يختلف كثيرا عن الذي تحمله الشخصية في النص الروائي، فالاسم في الواقع يخضع لمنطق الصدفة ، في حين أن الروائي يبذل مجهودا كبيرا لانتقاء واختيار أسماء للدلالة على الشخصيات في قصه الروائي، وذلك من خلال مراعاة جملة من المعطيات نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر : البيئة التي تجري فيها أحداث الرواية، الواقع الاجتماعي والثقافي، والعمر والجنس والاتجاه الأيديولوجي، وغيرها وخاصة إذا علمنا أن هناك كنايات معينة تلحق بالأسماء الرئيسية أو الحقيقية للشخصيات كي تعطينا بعض المعلومات الموجزة عنها كقولنا على سبيل المثال "سي فلان" فلفظة "سي" في لهجتنا الجزائرية توحي بأن المنعوت بها على قدر من الوجاهة والقيمة الاجتماعية في المجتمع وعليه فإن دعوة شخصية باسم خاص يشكل أبسط عنصر من عناصر التمييز، وهذا ما يمنح نوعا من التماسك والانضباط للقارئ، مما يجعل مؤشر التسمية أو الاسم عنصرا هاما في انسجام مقروئية النص.

والروائي أثناء تقديمه للأحداث يجب عليه أن يوظف شخصيات يسند لكل واحدة منها دورا وظيفيا محددا، وحتى لا تختلط الشخصيات وتتداخل على المتلقي وهو يتتبعها على مدار الحكي في النص الروائي منحت "أسماء معينة، محولة إيّاها من النكرة إلى المعرفة"[1]، وهذا ما يمنح الاسم المؤشر

1- أحمد مرشد، البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط01، 2005 . ص 32.

الرئيسي الدال على هوية الشخصية، كونه يقوم بتعريفها واختزال صفاتها وتمييزها عن غيرها إضافة إلى ذلك فالاسم يقوم بالتكثيف الحسي لأدوار سردية مقبولة .

والاهتمام بمنح الشخصيات أسماء خاصة بها له أهمية قصوى في الرواية لأن الاسم الممنوح للشخصية يؤدي الوظيفة نفسها في الحياة اليومية، وبذلك يتم التوازي بين نمط التفكير الواقعي كما هو في الحياة، وبين الإبداع الروائي في خلق بنية شكلية متميزة ، فالتوازي هو أحد وسائل الإيهام بالواقعية"[1]، وهو عنصر محفز على انتقال الاسم من خارج النص إلى داخله، ومسهل على الحركية .

والروائي ملزم أثناء منح الاسم للشخصية أن يكون اسم الشخصيات متناسبا مع مسمياتها بحيث تتحقق للنص احتماليته ومصداقيته، وهذه المصداقية التي تضبط وتحدد اختيار المؤلف لاسم الشخصية لا تنفي اعتباطية العلامة، وذلك كون الاسم علامة لغوية، وليس هناك ما يجبر المؤلف على وضع أسماء لأبطال نصه الروائي .

قد يلجأ الروائي على إطلاق ألقاب مهنية على شخصيات عمله كالأستاذ والمعلم أو الفلاح، ومن المسميات العائلية كالأب أو الأم، العمّ، الخال ... الخ، أو ينسبهم إلى وطنهم أو أصولهم كالجزائري، التونسي ... أو من خلال إطلاق سمات وصفية تميزهم كالأمير أو الملك، أو الشيخ .... وعليه فإن كانت الشخصية تعتبر من أهم مكونات الخطاب الروائي، كونها تأخذ قيمتها من تفاعل علاقاتها مع المكونات الأخرى للعالم التخييلي، فإن الاسم يشكل قسما مهما وكبيرا من الشخصية ونظرا للأهمية البالغة التي يكتسيها الاسم، فإن (الطاهر وطار) من الذين أولوا العناية لهذا الجانب، فالمتتبع لأعماله وكتاباته يجده من أولئك الروائيين الذين يسبقون أعمالهم بتخطيط تنجز فيه الخطوط المميزة لأسماء شخصياتهم الروائية في إطار التصور الكلي للعمل الروائي، قبل مرحلة الكتابة النهائية .

وأثناء قراءتنا لرواية "الشمعة والدهاليز" يلفت انتباهنا مؤشر الأسماء الممنوحة لشخصيات الرواية بانتقائها، وهذا ما يؤكد أن عملية إطلاق التسميات لم تكن محل صدفة، إنما لكل اسم هدف وغاية

1- المرجع السابق، ص 32.

ودلالة، فقد وضع التسميات بشكل دقيق، وتبعه تخطيط فني ودلالي لا مجال فيه لمنطق الصدفة أو المقاصد الاعتباطية التي تخضع لها غالبا الأسماء العادية خارج العمل الروائي.

فالتثبت والتركيز مطلوبان من الروائي لتحقيق الانسجام والتناسب بين الاسم والشخصية، تتمكن الأسماء من "تحقيق مقروئية النص وللشخصية احتمالية وجودها، ومن هنا يأتي ذلك التنوع والاختلاف الذي يطبع أسماء الشخصيات"[1].

ونلاحظ أن هذا التنوع كان سمحا في النص حيث منح لشخصياته أسماء مستمدة من الواقع، وكذا من أسماء الصحابة والشخصيات الإسلامية، فالنص لم يعتمد على مورد واحد، وإنما تعددت الموارد التي استقى منها أسماء الشخصيات، حيث أخذ قسما منها من الحياة اليومية والأسماء المتداولة فيها، وبصورة أفضل[2]، وهو ما يجعل الشخصية أكثر جمالا من حيث المقروئية وأكثر قبولا وتعاطفا لدى القارئ:(المتلقي) الذي سيتابع حركة الشخصيات وانسجام تسمياتها مع أحداث النص الروائي.

وما يلفت النظر في الأسماء الممنوحة لشخصيات رواية "الشمعة والدهاليز" أنها موغلة في الأصالة العربية بشكل واضح، وملفت مما يؤثر على دلالات الانتماء الشخصي للروائي وكذا يحدد هويته هو وروايته الضاربتين في أغوار الأصالة.

والأسماء في النص أتت غير متواترة، كأنما كانت حاضرة في مخيلة الروائي لحظة منحه الاسم للشخصية الروائية التي سيطلق عليها، وكذا نلاحظ حضور المصادر التاريخية والتي تحتل مكانة موصوفة في منظومة الأسماء، وهذا يوحي بوجود ملمح إيجابي يوحي بأصالة النص، حيث نلحظ وجود منظومة متعددة من الأسماء في رواية "الشمعة والدهاليز" والتي منها ما طابعها تقليدي، يصل امتدادها إلى عالم الماضي، بكل تفاصيله، من تراث موروث حضاري عربي ضارب في أعماق التاريخ.

وسنحاول عرض بعض الأسماء التي أتت في رواية "الشمعة والدهاليز" والكثير منها بدت كمؤشرات تواترت بدرجات مختلفة، وكانت لها أدوار ملحوظة على مستوى النص الروائي، بخلاف

1- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي(الفضاء، الزمن، الشخصية)، ص 247.

2- أحمد مرشد، البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، ص 43.

بعضها الآخر التي كانت عابرة لا تسترعي الانتباه نظرا لاقتصار وظيفتها وانحسارها، وعليه فسنحاول الوقوف عند مؤشر الأسماء لبعض الشخصيات، لإبراز دلالتها على المستوى اللغوي والمستوى النصي

الشاعر : ويطلق هذا الاسم على من يتحلى بروح شاعرة وإحساس مرهف، ويتمتع بحس يمكنه من الإحساس بمعاناة الآخرين، وهو اسم جد مناسب لحامله في الرواية، كونه يتمتع بعقل راجح متزن، يمكنه من التحليل والمقابلة والاستنتاج .

وهو مثقف ماركسي اشتراكي في الرابعة والأربعين، تربى وترعرع في أحضان الثورة، وكان يقوم بالمهمات الثورية منذ صغره، وقد كان نحيفا هزيلا مهملا لهندامه يعمل أستاذ جامعي في أحد المعاهد في الجامعة الجزائرية، ويسكن في سكن وظيفي لكونه أعزبا، ويلخص لنا الشاعر شخصيته بقوله:"شاعر باللغة الفرنسية، ومهندس أدرس علم الاجتماع، وأحب كل ما يمتن بلغتي العربية، أما ما عدا ذلك فلا أهمية له"[1].

واسم الشاعر هو اسم مفتوح الدلالة مما يكسب صاحبه رمزية تجعل منه الممثل الحقيقي لكل مثقف جزائري استبعد وهمش، وله نظرة للواقع الجزائري من خلال منظار النظرة البعيدة للمستقبل، وقد ترك في دهليز مظلم، يعاني في بلد لم يعد له فيه مكان حيث يقول عن نفسه :"ها أنا ذا، أحد أفراد هذا الشعب تمكن من المعرفة والإطلاع، ويقال عنه أنه مثقف، ها أنا ذا على حافة النهر، أما أن أنزل مع النازلين، وإما أن أظل متفرجا إلى أن يقذفوني بالحجارة"[2]، كما أنه يعد رمزا لقضية سياسية وهي صراع المثقف والسلطة، فهو شجاع القلب والرأي، مزهو بتفوقه العلمي، يميل إلى العزلة وجل وقته يقضيه في المطالعة بالعربية والفرنسية وفي التحليل والمناقشة .

وقد كان في صراع مرير، صراع المثقف والسلطة، وقد كان هذا الصراع عبارة عن معاناة الشاعر في كثير من الجوانب، فقد كانت معاناة فكرية من خلال أن الشاعر وجد نفسه بين نقيضين جانب يريد أن ينسلخ كلية من أصالته محاولا إلغاء التاريخ، وقطع سبل التواصل مع الماضي، وجانب يريد

1- الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص 25.

2- المصدر نفسه، ص 160.

إرجاع عجلة الزمن إلى الوراء قرونا مما جعل الشاعر في حيرة إلى أي من هؤلاء يكون انتماؤه:"صعدت من ساحة أول ماي ساحة الدعوة يومها، والهتافات تملأ أذني "لا إله إلا الله ،محمد رسول الله عليها نحيا وعليها نموت، وعليها نلقى الله" مهموما مفهوما، روحي أثقل من أ، يحملها جسدي، يعذبها سؤال محير، بدأ يطل عليّ مثيرا مستفزا منذ مدة طويلة، هل يمكن أن تكون بيني وبين هؤلاء الناس صلة ما ؟ هل ينبغي أن تكون بيني وبين هؤلاء الناس صلة ما ؟ الآخرون : الطرف الآخر أولئك الذين دخلوا دهليز الثقافة الفرنسية ونمط الحياة الغربية وأغلقوا على أنفسهم يحتمون بالظلمة رافضين، أن تتقد أية شمعة، حولهم، قرروا فيما بينهم وبين أنفسهم أن هذا البلد انقسم مرة وإلى الأبد إلى قسمين الماضي والمستقبل .

الماضي البعيد والقريب، يتوجب الانسلاخ منه بكل ما فيه تماما مثلما يفعل الثعبان، وهو يتخلص من جلده، المستقبل هو إغماض العينين في الدهليز، والاستسلام لوهج نور موهوم لشمعة تقود إلى العصر"[1].

وكذلك كانت معاناة لغوية من طرف الشاعر من خلال إحساسه أن اللغة الفرنسية التي يتقنها لا تستطيع مطاوعته في وصف نساء بلاده، في حين أن لغة بلاده، اللغة العربية التي يحبها قد تعلمها بصورة قوالب ولا يستطيع التعبير بها عمّا يختلج في داخله.

وكذلك نجده في معاناة من محاولات طمس هوية الجزائر، فهو يرى بلاده مهددة ويحاول الكثيرون طمسها بوسائل عديدة بعد الاستقلال ويكشف خطورة مخططاتهم .

وكذلك نجده في معاناته من النفاق وازدواجية الخطاب من خلال إتقان المسؤولين السياسيين لازدواجية الخطاب من خلال قولهم لأشياء وممارستهم لأشياء أخرى، وقد أعياه هذا النفاق كثيرا "تحدثوا باسم الاشتراكية، تحدثوا باسم الرأسمالية، تحدثوا باسم الإسلام، والإيمان، تحدثوا باسم

1- الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص 38.

العلمانية والإلحاد، حاولوا أن يجعلوا من بلدنا الآمن قاعة كبرى في مستشفى يجمعوا فيها كل المرضى"[1].

وفي كل هذه المتناقضات التي عانى منها الشاعر، وحين تحرك الشاعر يريد حمل مصباح العقل إلى الجماهير الثائرة الغاضبة، وإلى الشعب ككل، حتى لا تتوه في الظلمات، وأن يعطيها شحنة ينبض قلبه الصادق لتحصينها من النفاق والخطاب المزدوج، وعليه فتحركت الأيادي الخفية وقتلته فعلا هذه المرة قتلت جسمه لكنها لم تستطع قتل روحه .

عمار بن ياسر : اسم يحمل بعدا دينيا، لشخصية عرفت في التاريخ الإسلامي، من صحابة الرسول- صلى الله عليه وسلم- أقبل على الإسلام راغبا في التفقه فيه لاقى ما لاقى في سبيل الإسلام بشّر وأهله بالجنة، وهذا الاسم مناسب لهذه الشخصية ذات النزعة الدينية، أقبل على التفقه في الدين رغم حداثة سنه، "انسقت بسرعة لأول داعية وتفرغت لهما معا، الدراسة التقنية والتفقه في الشريعة لكن البداية من البداية الفعلية، إعادة الأمور إلى نصابها، والعودة إلى نقطة الصفر ثم الانطلاق"[2].

"عمار" اسم مشتق من الفعل الثلاثي "عمّر" على وزن "فعّل" وهي صيغة مبالغة دالة على طول العمر أما "ياسر" فيحمل دلالة على السهولة واليسر في قضاء الأمور، ومن الواضح أن الاسم لائق بصاحبه، ويعكس أداء شخصيته في الرواية، وكونه يحمل كل دلالات المحبة والمعاني الخيرة وحب الخير والانتصار له، وكره الظلم ومحاربته، يميل إلى ترجيح العقل ومحبا للمثقفين، وعلى دراية جيدة بدورهم في المجتمع فـ (عمار بن ياسر) دخل الجامعة لدراسة النفط في فترة حرجة من تاريخ الجزائر حيث كانت البلاد "في منزلة بين المنزلتين، رئيس راحل ملايين تبكيه، وملايين تنهش عرضه، وبين رئيس قادم، يقدح في الرئيس السابق، ويستسلم بقدح وانتقادات الناس، بما فيهم الإطارات التي يعتمد

1- المصدر السابق، ص 71.

2- المصدر نفسه، ص 81.

عليها، وأجمعوا على أن الاشتراكية لا تنفع، كما أجمعوا على أن الرأسمالية بلية البلايا وكان عليّ أن أتمم ما بدأه أبي"[1] .

وهذه الظروف جعلت (عمار بن ياسر) ينساق وراء أول داعية وعمل على التوفيق بين دراسته والجانب الدعوي وقرر البداية من نقطة الصفر أو كما يود تسميتها هو نقطة النور.

زهيرة : اسم مفرد، مشتق من اسم لنبات جميل المنظر، زكي وطيب الرائحة يحمل بين ثناياه معاني الحب والأمل كون الأزهار رمزا للجمال والراحة والهدوء، وطيب الرائحة، وتقدم لأشخاص لديهم مكانة في نفوسنا، فالنظر إليها مريح للأعصاب وإهداؤها يحمل رسائل الحب والودّ، وهكذا كانت زهيرة بالنسبة إلى الشاعر، وهو اسم يسير النطق من حيث المخرج لطيف الصوت عند التهجية به، عذب المسمع عند التلفظ به، وقد ناسب الاسم هذه الشخصية، تلك الفتاة الصغيرة المفعمة بالحيوية الجميلة، فهي شمعة أنارت دهليز الشاعر وأضاءته وأعادت بعث الحياة فيه " وتجلت له بعينيها الدعجاوين، اللتين تحمل نظراتهما إيحاءا متواصلا باستغاثة وطلب النجدة، من وحدة وعزلة قاتلتين، وضمأ مزمن للحنان والعطف بقوامها الطويل الرشيق، وتسترسل بثوب عسلي اللون، وتغطي رأسها بحجاب أبيض، تجلت شمعة تتوهج في قلبه نورا"[2] .

أدخلت البهجة في حياة الشاعر وعطرت أجواء حياته وجعلته يرى الحياة بنظرة أكثر تفاؤل وبعثت فيه الأمل من جديد أخرجته من عزلته، تلك المرأة الأسطورية التي ارتبط بها روحيا المرأة الرمز والتي عرفها قبل أن يراها :"يهيأ لي أنني أعرفك، ألا تعتقدين أننا التقينا قبل اليوم"[3] .

هي رمز لصمود الجزائر في وجه كل الأعداء والمحاولات والإغراءات، تلك الزهرة التي تسارع الجميع لقطفها لكنهم لم يستطيعوا بسبب طمعهم، ودنو أهدافهم، بحيث لم تلن ولم تستكن إلا للشاعر، الذي أحبها بصدق لا لشيء إلا أنها الوطن والهوية والوجود في أبهى حلة .

1- الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص 81.

2- المصدر نفسه ، ص 27.

3- المصدر نفسه، ص 98.

العارم : هي الفتاة الجميلة الكثيرة الدلال، ذات الأصل والنسب الرفيع، والجمال الفاتن والحس والبهاء، هي الفتاة الطيبة الحنون، نقية السريرة، عفيفة طاهرة، كل هذه الصفات والسمات مجتمعة جعلت الاسم يكون لائقا عليها وجديرة به، وقد تمكنت رغم حداثة سنها وبساطة تفكيرها من أسر الضابط الفرنسي الذي كان يقود دورية عسكرية في القرية، وقد أتقنت نسج خيوط مغامرة محفوفة بالمخاطر، إلا أنها كانت مجبورة على خوضها "قررت أن تخوض من الأول المغامرة لم تمتعض، ولم تبد أية ممانعة، بل نهضت من مكانها، نشفت يدها، ومدتها له تصافحه"[1] .

وهي تملك من الشجاعة وحب الوطن الكثير، والذي زاد من جرأتها واندفاعها لخوض المغامرة حتى ولو على حساب الشرف من أجل الوطن "سيسر المختار للنتيجة، حتى وإن قبلته أمامه فيوم علني استعمال البنادق قال إن الشرف لا يغسل إلا بالدم، وهنا أنا ذا أحضر له فداء لشرف لم يمس عجلا بكامله"[2] .

مختار : اسم فاعل وهو يعني كثير الاختيار والإقدام، يحمل معاني الشجاعة والمخاطرة، مناضل في صفوف الثورة التحريرية، محب للوطن الجزائر، حتى النخاع يحمل الكثير من الرفعة والشرف وصفاء النفس، ما جعل منه اسم على مسمى كرس حياته من أجل الدفاع عن الوطن والذود عن الحمى، وكان مجاهدا فذا في سبيل ذلك الهدف، حيث أنه لم يهتم لتقبيل خطيبته لضابط فرنسي، ما دام ذلك في صالح خدمة تحرير الوطن، فالشيء المهم أنها تمكنت من أسره واقتياده مكبلا إلى الجبل، قال الشاعر في حواره مع عمه (المختار) " لقد قبلت الرومي"[3]، فيرد عليه المختار "ولكنها أسرته، كما تقول، قبل ذلك قبلته، ربما تحتم عليها ذلك"[4]، إذن فكل شيء يهون ويصبح من دون قيمة، إذا ما قورن بالدفاع عن الوطن والنضال من أجله، فالوطن أسمى وأرفع .

1- المصدر السابق ، ص 29.
2- المصدر نفسه، ص 34.
3- المصدر نفسه ، ص 37.
4- المصدر نفسه، ص 37.

وعليه يمكننا القول أن الأسماء الممنوحة لشخصيات "الشمعة والدهاليز" كان لها دور هام في تجسيد الهموم الشعبية والمعاناة اليومية التي يعانيها وخاصة في الشق السياسي منها حيث يضطر النص إلى عدم الإفصاح عن أسماء معينة لبعض الشخصيات لكونها تمثل رموزا لقضية سياسية وهو ما جعل الرواية تحمل معنيين معنى واقعي ومعنى رمزي، بحيث أدت الأسماء وظيفتها التمييزية، ومنحت الشخصيات والهوية، والتي تعد من أولى ملامح بناء الشخصية في النص الروائي، وقد انجذبت الرواية نحو الأسماء المستمدة من التراث مما يجعلها أسيرة الماضي، ترغب في بعثه وتحريكه، في الشخصية الجزائرية .

وعليه ومهما ادعينا الإحاطة بأسماء هذه الشخصيات فإنها عند "الطاهر وطار" عالم غير محدود، بل كلما توهمنا إلقاء القبض على إحداها ومحاصرتها، إلا واكتشفنا بعد حين أنها تتفلت تلقائيا من قبضتنا ونظرا لكونها علامات مركبة، وهو ما منحها وجوها متعددة تستدعي المزيد من التأمل الواعي.

لذلك كانت أسماء هذه الشخصيات ذات تركيبة فسيفسائية، موحية بدلالات عميقة، قام الروائي باختيارها لذبذبة فكر المتلقي وليضعه في مفترق الطرق، فكانت بذلك هذه الشخصيات بمثابة العلامات التي يهتدي بها قارئ النص، في دلالات مختلفة من إشكالية الجزائر في هذه الفترة من تاريخ الجزائر .

فهذه الشخصيات رسمت عالما متناقضا ثقافيا وسياسيا واجتماعيا، لأن "الطاهر وطار" لا تحيلنا شخصياته مباشرة إلى ما يهدف، وتلك النظرة الفنية حينما يعطي الروائي دورا لشخصياته في فضاء النص، فيكون النص هو الأم، وتكون الشخصيات هي الأبناء، وعليه فقد استطاع الروائي أن يتسم كل شخصية من شخصيات نصه الروائي بسمة لتشدنا وتبحر بنا في عالم من الرؤية والتأويل .

الفصـل الثـــــالث

دلالات الخطاب السردي في رواية الشمعة والدهاليز

حداثة الخطاب السردي

أولا: أسلوب تقديم السرد

ثانيا: النسيج اللغوي في رواية الشمعة والدهاليز

ثالثا: العنوان: جمالية التشكيل وبلاغة الدلالة

تجليات التفاعل النصي ودورها في دلالة الخطاب

أولا: المتفاعلات النصية

ثانيا: توظيف التراث في رواية الشمعة والدهاليز

المبحث الأول: حداثة الخطاب السردي

أولا: أسلوب تقديم السرد

يقدم الراوي عمله للسردي بشكل موضوعي أو بشكل ذاتي[1]، وقد أتت رواية "الشمعة والدهاليز" بين هذين الشكلين من السرد كما سنورد ذلك :

أ- السرد الموضوعي :

في هذا اللون من السرد يكون الراوي عارفا مطلعا على كل شيء بخصوص شخصياته من الأفكار السردية التي تدور في أذهان الشخصيات، ويقوم هو بعرضها للقارئ بعملية تامة ويعتمد أسلوب السرد الموضوعي في هذه الحالة على الرؤية الخارجية والراوي العليم[2].

والمراد بالرؤية هي " وجهة أو وجهات النظر التي يتم وفقا لها عرض الوقائع والمواقف"[3]، من قبل الراوي وتمتاز الرؤية الخارجية بأن الراوي فيها يكون على دراية بكل الأحداث عالما بنفسية الشخصيات خبيرا بما يجري في ضمائرهم، فهو يعلم عن شخصيات الرواية أكثر مما تعلم عن نفسها.

فالراوي هنا يمارس دور الرقابة إذ يقف مراقبا تحركات شخصياته تاركا لها مساحة التعبير، مما " يتيح له تتبع جميع الشخوص وأن يعيش معهم ويعرض كل ما يهمه، من تصرفاتهم وما يختلج في نفوسهم وما تعتمل به صدورهم "[4].

ومن أمثلة السرد الموضوعي ما ساقه" الطاهر وطار" في حديث الشاعر مع نفسه:" تأكدت من أن بابانا آدم يعرف الحوذي بل هو واحد من الخيوط التي يرتبط بها في المدينة، أكثر من ذلك، فهمت أن صلة ما تربط الرجل بقريتنا، وبدوارنا وأنه يمكن بدوره، واد الرومان، فقد سأل عن نقتصد

1 - تزفيطان تودوروف، مفاهيم سردية، ترجمة، عبد الرحمان مزيان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2005، ص130.

2- عبد الله إبراهيم، المتخيل السردي(مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990، ص120.

3- جيرالد برانس، المصطلح السردي، ت: عابد خزندار، المجلس الأعلى الثقافي العربي، بيروت الدار البيضاء، ط1، ص245.

4 - صبيحة عودة زعرب، غسان كنفاني،جماليات السرد في الخطاب الروائي، دار مجدلاوي، عمان، ط1، 2006، ص 143.

هناك واستفسر تلميذا عن قصدنا خاصة وهو يستغرب أمر الحقيبة الجديدة الثقيلة التي تربض عند ركبتي"[1].

تتسع رؤية السارد وعلمه التام بكل مجريات الأحداث التي تدور في أذهان شخصياته فهي رؤية شاملة ذات بعد واسع وأفق بعيد استطاع من خلالها الراوي الإشارة إلى فطنة وذكاء الشاعر من خلال استنتاجاته وبتقديم الراوي لسرده بكل موضوعية، كونه كان عارفا بما يجول في نفس الشاعر وكيفية تفكيره ونظرته للأمور، والسارد على اعتبار أنه خارج الحدث إلا أنه ذو تأثير مركزي في سرد الخبر فرؤيته أكبر وأوسع من رؤية بعض شخصياته، فالراوي هنا يحيط بكل شيء يخص شخصية الشاعر سابرا أغواره النفسية مطلعا عما يختلج في نفسه من تفكير و على مشاعره الباطنية، ساردا بشكل موضوعي ما يدور في ذهنه من أفكار وتخيلات .

ب- السرد الذاتي :

يتم السرد الذاتي بخلاف الشكل الأول(السرد الموضوعي)، حيث يقوم القارئ بمتابعة السرد والتعرف على مروييه من خلال عيني الراوي أو طرف مستمع وفيه يسمح للشخصيات بالقص والحكي نيابة عن الراوي لعرض أمر يخصها أو الكشف عنه، فالراوي هنا في السرد الذاتي أقل علما من راويها في السرد الموضوعي.

وهذا الأسلوب من السرد يقوم بالاعتماد على الرؤية الداخلية والراوي المشارك[2]، حيث تمتاز الرؤية الداخلية بأن السارد فيها " يعرف اقل مما تعرفه أية شخصية، وهو يكتفي فقط بأن يصف لنا ما يرى ويسمع أي أنه لا يستطيع أن يلج إلى قرارة نفس شخصياته"[3].والرواية التي تقوم باستخدام السرد الذاتي هي ملزمة بتوظيف الكثير من التكتيكات"، لتصوير الحياة الداخلية وهذا التصوير يحاول محاكاة الحركة الداخلية للوعي وفي هذه المحاكاة تنكشف درامية النفس التي لا تتوقف"[4] .

1- الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص50-51.

2- عبد الله إبراهيم، المتخيل السردي(مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة)، ، ص120.

3- إبراهيم جنداري، المنظور الروائي بين النظرية والتطبيق، مجلة الموقف الثقافي، عدد44، بغداد، 2003، ص85.

4- محمود غنايم، تيار الوعي في الرواية العربية الحديثة، دار الجيل، بيروت، ط2، 1993، ص16.

وقد كان تأثير هذا الشكل من السرد كبيرا في الرواية وظهر ذلك جليا في عديد النصوص الروائية العربية عموما والجزائرية خصوصا، و(الطاهر وطار) أحد الذين تأثروا بهذا الشكل السردي في كتاباته رغم عدم وجوده بكثرة في رواية "الشمعة والدهاليز".

ومن السرد الذاتي ما جاء في المثال التالي لدى أثناء الشاعر بنفسه:" أنا هذا المجرم الذي تتمثل جريمته في فهم الكون على حقيقته وفي فهم ما يجري حوله قبل حدوثه، أتحول إلى دهليز مظلم، متعدد الجوانب والسراديب والأغوار لا يقتحمه مقتحم، مهما حاول وهذا عقاب لجميع الآخرين على تفاهتهم، على تفاهة اللعبة في يد اللاعب "[1]، يهيمن على المقطع نفس سردي محدود المعرفة فالراوي قليل العلم بما يدور في دواخل الشاعر هنا ولا بماذا يفكر مع ملاحظة تقدمه وتوليه زمام الحكي إذ جاء سرد الخبر بضمير المتكلم " أنا" العائد على الشاعر ليقص لنا تعريفه بنفسه من دون أن نلمح قدرة الراوي على الكشف عن بواطن الشاعر أو التوغل في أعماقه النفسية .

ويبرز السرد الذاتي أيضا في المقطع التالي " بالتأكيد إن زمن ما يحدث حاليا ابتدأ قبل الآن ولربما قبل الليلة ...زمن ما يجري في المدينة وثبة طويلة شرع فيها منذ وقت بعيد وما يحصل هو بلوغ الطرف الآخر من الهوة، إنه وقع من قدمي من الوثب، والمهم هو زمن الوثوب وليس زمن النزول فما ذاك سوى محصلة لإرادة نفذت "[2]، وقد امتزج هنا السرد الذاتي بالسرد الموضوعي فمن خلال تقديم معاناة الشاعر الداخلية فهو ينم عن تناقض داخلي وعن تناقض وتنافر بين شخصية الشاعر وبين العالم الخارجي وهو تناقض يتجلى ويتضح في عرض ما هو داخلي مع ما هو خارجي في ذات الوقت .

وقد قام الروائي بتوظيف عدة أنواع للسرد في نصه الروائي ونذكر منها:

❖ **السرد الآني:**

ويرد عادة في صيغة الحاضر وهو معاصر لأحداث الرواية ومزامن لها ويقوم بإحداث تواقت بين السرد والأفعال والأحداث ولم يكن بشكل كبير في رواية "الشمعة والدهاليز" وذلك راجع لكون

1- الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص8-9.

2- المصدر نفسه، ص12.

الرواية هي ربط بين أحداث ماضية وأحداث آنية ويمكن أن نتفق على هذا النوع في المقطع التالي " أعاد إغلاق النافذة وقرر أن ينزل إلى المدينة أو بالأحرى أن يتتبع مصدر الاصوات ليعرف ماذا هناك ماذا يجري بالضبط فالمسألة مهما كان الأمر تعنيه منذ أن قرر أن ينغمر ويخوض مع الخائضين بسببها حبيبة الروح، شمعة دهليزه، الشمعة الوحيدة التي أنبتت نورها في دهليزه والتي يتمنى ألا تنطفئ والتي وثق أن نورها أقوى من جميع الأنوار ذلك أنها من نوره هو نور السماوات والأرض"[1]، فنلحظ في هذا المقطع أنه ثمة تزامن بين الفعل الروائي وفعل القص أي محور المسافة بين السرد وحركة الشاعر المتمثلة في النزول والذهاب إلى المدينة .

وعليه فهذا النوع من السرد من أهم وظائفه في رواية "الشمعة والدهاليز" ربط الحاضر بالماضي من خلال استحضار الماضي في الزمن الحاضر الآني قصد إبراز أوجه الشبه والاختلاف بين الوضعيات ولإبراز قيمة الماضي من خلال الوثوب المفاجئ.

❖ **السرد التابـع:**

ويقوم السارد هنا بسرد أحداث جرت قبل زمن السرد، أي سرد أحداث ماضية بعد وقوعها وقد كان حضوره في رواية الشمعة والدهاليز بشكل كثيف بحكم أن طريقة الحكي تعد موقفا جماليا يتبناه الكاتب ببنية النص وفق منطلقات جمالية .

ونلاحظ غزارة الحضور لهذا النوع من السرد لكثرة الإسترجاعات في أحداث الرواية أي أنها تعتمد في سرد أحداثها على الارتداد .

ونسوق مثالا لهذا النوع من أنواع السرد " فتح الباب فداهمه نور خافت من أنبوبة بعيدة تركها أحد الجيران لسبب ما متقدة، سحب الباب خلفه بقوة، وانحنى يغلق أولا القفل السفلي ثم رفع قامته قليلا وعالج القفل الأوسط ثم صعد الدرجة وتطاول وأغلق القفل الأعلى ونزل يقطع المسافة القليلة بين

1- الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص11.

باب الدار وباب الحديقة الصغيرة المهملة من جميع الوجوه فبابها بدون قفل ويكتفي بإغلاقه أحيانا بسلك وأحيانا أخرى بخيط صبار..."[1].

وقد اعتمد الراوي في هذا الخبر أو المقطع في نقله للوقائع اللفظية على صيغة الماضي التي تعبر عن الطابع التسجيلي للوقائع اللفظية من خلال أفعال الماضي التي كانت كثيرة في هذا المقطع من الرواية .

❖ السرد المتقدم :

يمكننا إطلاق ما يشبه التنبؤ أو التكهن على هذا النوع من السرد وذلك راجع لاعتماده على الصيغة المستقبلية وعليه فلا يمكن التأكد من حدوث وتحقق الأفعال والأقوال من عدمه كون ذلك مجرد تكهن أو تنبؤ ويقول عنه (جيرار جينيت) " إنه سرد تنبوئي يأتي غالبا بصيغة المستقبل"[2]، وهذا الشيء لا يمنع تواجده في الحاضر ومن المؤكد أن هناك فرقا بين التنبؤ في الوقت والزمن الحاضر والتنبؤ لما يكون في المستقبل فالأول يمكننا إدراجه ضمن أية تسمية سردية بحسب تجليه البنائي، أما الثاني فيتعلق بالسرد المتقدم ومن أمثلة ذلك " إذا ما اتحد المسلمون فسيعودون إلى الفتوحات سيكونون قوة عظمى، القوة الوحيدة في الكون بإذن الله عز وجل وسيخضع لهم العالم من جديد"[3]، فالتنبؤ هنا محتمل تحقيقه كما هو محتمل عدم تحققه لأنه مقرون بأحداث مستقبلية.

وعليه فالسرد المتقدم أتى بشكل عفوي ولم ترفضه أحداث الرواية والملاحظ أن هذا النوع من السرد كان في أسطر قليلة ومحدودة ذات وظائف متباينة فنجده في هذا المقطع مثلا " لا عليك سيقتحم علينا الباب عما قريب وسيتبعك حديثا عن ماسينيسا"[4]، فالسرد المتقدم أوكلت له مهمة الربط بين الماضي والمستقبل مع المحافظة على الطابع الغيبي.

1- الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص12-13.

2- السعيد بوطاجين، السرد ووهم المرجع، مقاربات في النص السردي الجزائري الحديث، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2005، ص96.

3- الطاهر وطار، المصدر نفسه، ص، 87.

4- المصدر نفسه، ص150.

❖ **السرد المؤلف :**

ويقوم هذا السرد على نوع من التأليف والتجريد بحيث يخضعان لعمل ذهني يتجرد بمقتضاه "كل حدث مفرد مما يختص به عن سائر الأحداث المماثلة"[1]، ومن العادة يأتي السرد المؤلف محددا بزمن معلوم وأكثر ما يتم ترديده دائما بصيغة الجمع والتأليف.

ومن أمثلة ذلك في رواية " الشمعة والدهاليز" في هذا المقطع " أصاخ السمع لحظات ثم نهض وشق النافذة المشرقة على الشارع وراح يطل من الفرجة الصغيرة يستوضح ماذا هناك بنفس الطريقة التي تعود إتباعها كلما سمع منبه سيارة يتكرر أكثر من مرة ذلك أنه الوحيد من ضمن الجيران الذي لا منفذ لداره إلا من الباب الخارجي ولا طريقة أخرى يعلن فيها زواره القلائل جدا عن وجودهم الخجل، ينتظرون استقباله لهم استقبال بين قوسين ضيقين جدا "[2]، وكذلك: "في الثلاثين مهندس في النفط قيادي في الحركة يناصر العقل والاعتدال ويبغض الجهل والتطرف اسمه الحركي عمار بن ياسر وهو جد مسرور بملاقاته للشاعر ويتمنى لو تتوطد العلاقة بينهما ويستعينان ببعضهما وهؤلاء الذين معه هم من المكلفين بحراسته"[3]، فالروائي يلجأ إلى السرد المؤلف باحثا عن الصيغة المثلى لتجاوز السرد العرضي وعليه فالمقطع النصي يقوم بالجمع بين عدة أحداث في جملة واحدة .

❖ **السرد التكراري :**

يتميز السرد التكراري بإعادة رواية المتن وهو ما يؤدي إلى ظهور حركة الزمان في الحركات اللاحقة كما تتكرر الوقائع والأحداث والشخصيات"[4]، وهذا راجع لغايات جمالية عديدة من أهمها إحداث أثر لدى المتلقي مخالفة توقعاته. وهذه التقنية أصبحت شبه محتومة في جل الأعمال الأدبية

1- محمد الخيو، الخطاب القصصي في الرواية العربية المعاصرة، دار حامد للنشر والتوزيع، تونس، ط1، 2003، ص212.

2- الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص08.

3- المصدر نفسه ، ص24.

4- عبد الله إبراهيم، المتخيل السردي، ص112.

"في السيميائية يبدو تكرار العناصر المعطاة في الخطاب الواحد ضروريا لكونه يسهم في تكوينه الداخلي"[1]، فالروائيون عليهم العمل على مماثلة الواقع ونقل الأحداث كما هي دون إضفاء أي لمسات عليها.

ومن المعلوم أن لكل كاتب المعجم اللغوي الخاص به والذي يقوم بتوظيفه والذي يكون قد اكتسبه من خلال تمكنه من فنون الكلام لذا يلاحظ على كل كاتب التكرار في بعض الألفاظ حتى تصبح لازمة من لوازمه، كما هو الحال في رواية "الشمعة والدهاليز" حيث قام الروائي بإعادة المقطع التالي أكثر من مرة " بوجهها الغلامي ذي العينين المنتصبتين في طرفي وجهها فتبدوان كأنهما مومياء فرعونية لنفرتيتي، أو كليوباترا أو كأنها لغزالة لهما مضاء حاد ولهما تودد سخي وأنف رقيق بفطسة تتناسب تمام التناسب مع شكل الوجه الطويل منخراه صغيران يروحان يهتزان كلما تنفست خنابتاها ممتلئتان بعض الشيء فوق فم صغير بعض الشيء رقيق الشفتين اللتين يحلو لهما دائما أن تصبغهما بأحمر شفاه خافت ذقنها الدقيق تزينه فلجة رقيقة تكبر وتصغر حسب حالتها الصحية يتراوح لونها بين بياض وسمرة وزرقة هما يجعها تبدو في الوقت الواحد آسيوية أفريقية "[2]، وقد تكرر هذا المقطع عدة مرات في أماكن مختلفة من الرواية حتى أصبح لازمة من لوازم النص الروائي .

وعليه فتكرار السرد لا يأتي اعتباطا وإنما يوظفه الكاتب لأداء عدة وظائف فبالإضافة إلى التأكيد والوصف فهو يلعب دورا هاما في بناء المعنى وذلك "بأن الكلمات التي تتكون في رسالة ما تختلف في دلالتها بحسب هذا الملفوظ أو ذاك فاللفظية أو المقطع المكرر يكبر ويكتسب أبعادا جديدة تستطيع القيام بوظيفة وظيفة تأكيدية"[3]، والتكرار يكون إما من خلال تكرار لفظة معينة أو كلمة مثل كلمة " دهليز" التي أتت في النص في أكثر من خمسة وعشرين موضعا مختلفا "أتحول إلى دهليز مظلم متعدد الجوانب والسراديب والأغوار"[4]

1- رشيد بن مالك، قاموس المصطلحات السيميائية للنصوص، دار الحكمة، الجزائر، 2000، ص15.

2- الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص93.

3- قاسم المقداد، هندسة المعنى في السرد الأسطوري الملحمي، دار السؤال للطباعة والنشر، دمشق، ط1، 1984، ص148.

4-الطاهر وطار، المصدر نفسه، ص08-09.

" ظل دهليزه مظلما والعياذ بالله"[1]، "مهما رمتني وإياها الأقدار في هذا الدهليز المظلم، فهناك بقايا ضمير صقلتها خمسة قرون من رقيق الشعر"[2]، وجاء تكرار الكلمة عدة مرات ليكون مؤكدا على مدى الغموض الذي يلقى كل شيء ويخيم على حياة الشاعر بصفة خاصة والمثقف الجزائري بصفة عامة.

وكذلك تكررت كلمة " الشمعة" أكثر من عشرين مرة ومن الأمثلة على ذلك " الإسلام هو الشمعة الوحيدة القادرة على إثارة كل الدهاليز والسراديب"[3]، "هاهنا الجزائري ابن الجزائرية شمعة في الدهليز"[4]، فالشمعة تعني النور والضوء وهنا كلمة "الشمعة" لها دلالة على ضرورة النور وتكمن في رمزية الجزائر، جزائر الأمن والسلام.

وعليه فنلحظ الضرورة الملحة للسرد التكراري في النص لأنه يحمل في ثناياه دلالة كبيرة تجعل من معاني النص تنبني وتتنوع .

والتكرار في السرد يبقى من بين الأساليب الفنية التي يعمد الكاتب أو الروائي إلى الاهتمام بتوظيفها ليجعل المتلقي يعيش التجربة الشعورية معه، ويندمج إحساس المتلقي مع إحساسه هو بحيث يجعل منه طرفا مشاركا في الأحداث.

فتكرار الروائي لبعض الكلمات ككلمة" الدهليز"أو " الشمعة" وغيرها من الألفاظ والمقاطع السردية الأخرى، هو دلالة على نضج التجربة الفنية لديه وتأثره بعمله الفني.

والهدف من التكرار في النص الروائي سواء أكان عفويا أم مقصودا هو التأكيد وذلك لأنه عبارة عن أشياء علقت بالذاكرة أولا وبالنفس ثانيا ولشدة تمكن شيء ما في نفس الروائي فإنه يتردد ذلك في كتاباته لا شعوريا.

1- الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص104.
2- المصدر نفسه، ص35.
3- المصدر نفسه، ص10.
4- المصدر نفسه، ص69.

وما يمكننا قوله حول الأنواع السردية التي استخدمت في رواية" الشمعة والدهاليز" أن توظيفها في النص جاء لأداء وظيفة تدخل ضمن ما يتطلبه التفسير والتحليل وبخاصة النفسي والوصف إلى جانب الإبلاغ والإفهام والمشاركة الشعورية والتعبير عن الأفكار .

ثانيا: النسيج اللغوي في رواية الشمعة والدهاليز

اعتمدت الكثير من النظريات في علم الدلالة على نظرية الطاقة الإيحائية في الظاهرة اللغوية لتزيل ما كان شائعا عند الألسنيين الذين يعرفون اللغة على أنها أداة للإبلاغ حيث يرو أصحاب النظريات في علم الدلالة أن اللغة (توحي) أكثر مما تصرح وتلفت الانتباه أكثر من التعبير وتقوم بالاستفزاز أكثر من الإخبار[1].

وعليه ومن هذا المنطلق فلا يعد من الأهمية أن نتساءل عما يعنيه الكاتب أو المؤلف لكن يجب علينا التساؤل عما تعنيه اللغة التي أتى عليها النص وهذا ما يدحض تعريف العلامة والذي يقول بأنها شيء مادي يستدعي إلى الذهن شيئا معنويا يحظى بالقبول وهذا ما يجعل صاحب التوصيل يتلاشى ويتراجع أمام هاجس الإبداع فالمؤلف يهتم بالتعبير وإحداث الإثارة أكثر من اهتمامه بالتوصيل .

وعليه فاللغة تبقى الوسيلة الوحيدة التي يستطيع من خلالها المتكلم أو الكاتب تحويل وصياغة الأشياء المضمرة في داخله إلى علامات صوتية يتمكن من خلالها إلى إيصالها للمتلقي لمعرفة ما يجيش في سريرته من أشياء أو مكنونات وذلك عن طريق القراءة.

ومن المعروف أن العلامة شيء مادي مزدوج البنية له جانب مادي (سمعي بصري لمسي) وله جانب معنوي هو الدلالة والذي يكون فيه الفارق بين دلالة العلامات المفردة التي تكتسب دلالتها من المواضعة ودلالة النص الذي يكسب دلالته إلا بفعل قصد المتكلم[2]، وهذا مؤكد على اعتبار أن اللغة هي المخزون الذي يعبر به عن رسالته، ومنه فإن فهم النص يعني فهم لغته على أنها موجهة صوب القارئ ومن خلال قراءتها يكون إحساس القارئ بنوع التأثيرات المطلوبة ونوع البلاغة الملائمة ومن اللزام عليه الاحتفاظ وتأجيل اعتقاداته الشخصية وما نلحظه في مفهوم النقد الجديد هو أن

1- عبد السلام المسدي، المقاييس الأسلوبية في النقد الأدبي من خلال البيان والتبيين للجاحظ، مجلة أقلام، عدد 11، 1982، ص231.

2- ناصر حامد أبو زيد، العلامات في التراث، دراسة استكشافية في مدخل السيميوطيقا، دار إلياس، القاهرة، د ط، 1986، ص192.

المعنى الكلي للنص لا يتشكل بذاته بل لا بد من عمل القارئ (المتلقي) بحيث هو من يملأ فراغات النصوص الأدبية التي تحتوي عليها دائما.

والرواية تعتبر الفن الأكثر تأثيرا وتعبيرا عن تجليات اللغة أو الكتابة ويكاد ذلك ينطبق على تاريخ البحث عن هوية شخصية داخل الفن الروائي[1] .

وتعتبر النزعة الشكلية للرواية أحد أهم المكونات التي جعلتها تتناغم مع المعطيات الحديثة للنص من جانب التصورات والبناءات، ومن جانب تعرية الدلالات المبهمة للروائي من خلال استنطاق النص وتفكيك مفاهيمه بتتبع أدوات الروائي والإمساك بتقنيته الفنية .

والتشكيل اللغوي في الروايات المعاصرة تتجاذبه عديد الأطراف من خلال الصراع الدائر بين السلطة التي يفرضها المؤلف من خلال محاولته ركوب موجات اللغة والتلاعب بألفاظها للوصول إلى المعنى النصي بنفس وطبيعة متميزة للوصول إلى لغة شعرية تتحد مع الأسلوب مشكلة غنائية الخطاب وسلطة النص التي ترمز إلى قوته وقدرته على الوصول إلى المتلقي عن طريق الكشف عن مضامين النص لتأتي بعدها سلطة القارئ أو المتلقي للنص الروائي (الخطاب الروائي) والتي ترتكز على آليات القراءة والبحث عن سبل تطويرها ومدى مطابقتها للنص الروائي ومدى الاستعداد النفسي والاجتماعي وحضور الذاكرة للمتلقي من أجل فهم النص وعليه ومن خلال السلطات الروائية الثلاث تتجلى العلامات المشكلة للخطاب الروائي وتتجلى وتتضح في الإثراء اللغوي للإبداع الروائي[2].

مما لا شك فيه أن الرواية أصبحت تعد ظاهرة لغوية في الدرجة الأولى وهي أول مادة ملونة لثقافتنا وموروثنا وفي وقت كانت فيه الرواية العربية تتخبط في ظل التطورات الكبيرة في جل الجوانب والتي تشكل عناصر وفنون الكتابة والذي نتج عنه الكثير من المستجدات التي آل إليها الخطاب

1- عمر عروي، التشكيل اللساني في حوارية الرواية عند الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، أنموذجا، أشغال الملتقى الدولي الخامس في تحليل الخطاب " الخطاب الروائي عند الطاهر وطار " 23 و24 فيفري2011، جامعة ورقلة.

2- المرجع نفسه.

الروائي العربي عموما والخطاب الجزائري خصوصا ولا سيما أهم عنصر وهو التشكيل اللغوي والذي من خلاله توجه الرواية للقارئ كونه المتلقي الأول والمباشر للخطاب الروائي مع بعض السمات كالقصدية والجمالية والشعرية[1].

وتشكل اللغة إلى جانب الرؤية السردية والبنية الزمنية والشخصيات والوصف والحوار والأحداث[2]، أهم مكونات الخطاب الروائي والتي تبقى هي السمة الحقيقية التي نميز بها الرواية عن باقي الأجناس الأدبية الأخرى إلى جانب كونها المادة الشكلية التعبيرية التي تبنى عليها إبداعية الرسالة التي يقوم الكاتب بإرسالها إلى القارئ بواسطة جمل وعبارات وصفية وسردية ومشهدية وبلاغية مما يجعل التركيز عليها كبيرا كونها شفرة وسيطة بين المبدع والمتلقي لحملها ما يدور في مخيلة المؤلف من أفكار وأطروحات من خلال توظيف جملة من التعابير المسجوعة والتفاعلات النصية أو أساليب إيحائية ورمزية فأي مؤلف (روائي) ليس لديه معجم لغوي وقواميس حرفية مجازية وغير متمكن من توظيفها توظيفا أدبيا راقيا ويقوم باستثمارها في سياقات تداولية وتواصلية ذات مقاصد فنية وتعبيرية في قمة البلاغة والأداء الفني والرقي الجمالي فهو لا يمكنه أن يكون مؤلفا روائيا متميزا وتلقى رواياته القبول والإعجاب وعليه يمكن القول أن الرواية هي تشخيص اللغة وتصوير الذات والواقع اعتمادا على التمثيل اللغوي[3].

إن اللغة في رواية " الشمعة والدهاليز" لغة شاعرية تتجاذبها سلطات متعددة سلطة الكاتب من خلال محاولته ركوب موجات اللغة والتلاعب بالألفاظ للوصول إلى المعنى النصي بأسلوب خاص وطبيعة متميزة حتى الوصول إلى اللغة الشعرية التي تتحد مع الأسلوبية مشكلة غنائية الخطاب ثم سلطة النص ذاته التي توحي بقوته ثم سلطة القارئ أو المتلقي للخطاب الروائي والتي تتمركز أساسا في آليات القراءة والبحث عن سبيل نجاعتها ومدى تلاحمها مع الطرح الروائي ومن خلال السلطات

1- جميل حمداوي، اللغة في الخطاب الروائي العربي، جريدة الزمان، عدد1599، 2003، ص09.

2- سمر روحي الفيصل، الرواية العربية، البنية والرؤية، مقاربات نقدية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003، ص98.

3- عادل فريجات، مرايا الرواية، دراسات تطبيقية في النص الروائي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000، ص128.

الروائية الثلاث تنكشف وتظهر مضامين النص الروائي والعلامات المشكلة له كما تتجلى وتتضح في الإثراء اللغوي للإبداع الروائي ورغم اختيار المؤلف اللغة العربية الفصحى إلا أن الرواية في كثير من المواضع والمواقع لامست اللهجة العامية بحكم ارتباطها باللهجات ومخاطبتها لمختلف الفئات الاجتماعية" أزاح السلك ثم أعاده مع ذلك كأنما في هذه الليلة بالذات شعر بضرورة الائتمان على داره"[1]. "البارحة الحملاوي نفذ الإعدام في آغا بالمقهى الكبير"[2].

ونلاحظ في لغة السرد في رواية " الشمعة والدهاليز" أن هناك نوعا من الارتقاء الواضح بالأساليب يدل على وجود رصيد لغوي لدى الروائي ومعجم لغوي ثري يعكس إمكانيات المؤلف الثقافية وزوايا نظرته وهذا ما يظهر دور القيمة السياقية التي تمكننا من تحديد قيمة العبارة داخل النسق لأن اللفظة جزء منه.

ونلاحظ أن الخطاب الروائي يحوي في طياته المؤثرات النفسية التي دفعت (الطاهر وطار) إلى اختيار حزمة أساليب لغوية دون غيرها، فالتشكيل اللغوي محكوم بمؤثر نفسي ينبع من الوعي واللاوعي ويستطيع المتلقي أن يكشف عن الإشراقات الدلالية للنص، بحيث تتفاوت الأساليب التي يتشكل منها النص وذلك من خلال القدرة على رصد الإشراقات الدلالية للخطاب الروائي ويتعلق الأمر هنا بقدرة المتلقي على المثيرات الأسلوبية والمستوى اللغوي يقصد به النموذج الذي من خلاله يحقق الناطقين به صلاتهم الاجتماعية والفكرية ويحمل الخصائص اللغوية المتعارف عليها الأهل أصواتا وتراثا وإعرابا[3].

ويمكننا القول أن التشكيل اللساني هو نمط ومحدد الصور اللغوية والتشكلات الدلالية، والعلاقات البلاغية ، وجماليات التعبير ومظاهرها الأسلوبية التي تمكن الدارس من استكناه مختلف الإيقاعات السردية المتعلقة بدراسة الخطاب الروائي.

1-الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص13.

2-المصدر نفسه، ص50.

3- أحمد عيد، المستوى اللغوي للفصحى واللهجات، دار الثقافة العربية للطباعة، القاهرة، د ط، 1981، ص07.

وإذا تأملنا الخطاب الروائي في رواية "الشمعة والدهاليز" من خلال تتبع التطورات الأسلوبية واللغوية فإننا نجد لها نمطين اثنين من التصوير اللغوي وهما[1] :

لغة تصوير مباشرة : تغلب عليها السطحية والتي تمكننا من تحديد معناها الجوهري وهذا ما نلحظه في الحوار الأول والحوار الداخلي لأجل اعتبارات واقعية فالشاعر نشب بداخله صراع من خلال أمثلة كانت مستمدة من جزئياته الواقعية وليست وليدة ذاتيته الأدبية ونفسيته الشاعرية .

لغة تصوير شعرية مجازية : نتمكن من تحديدها من خلال البنية العميقة للخطاب وهي تقوم على الاستعارات والكنايات والرموز وتفجير اللغة الشاعرية والمفارقة، والتلوين البياني والبديعي واستخدام الكلمات المتعددة الدلالات واستثمار اللغة الشاعرية الإيحائية.وهذا ما جعل الحوار في رواية "الشمعة والدهاليز" يتراوح ويتنوع بين السؤال ضمن الاستفهام والتي جعلت الروائي يوظف أسماء وحروف الاستفهام، من خلال التوظيف حسب ما تقتضيه حال الخطاب الواقعي ومثال ذلك " وهل في هذا العصر، المتميز بالفردانية والانعزالية والنفعية يمكن العثور على حشد منضبط على موجة واحدة؟ وعلى درجة واحدة إلى هذا القدر والحد؟ "[2] ."وهل في إمكانه أن يخلط أو أن يقسم؟" [3] .

"هل يجوز لمثقف ثوري مثلي، كرس حياته لخدمة الجماهير والدفاع عن قضاياه، أن يقف ضدهم، ماذا يفعلون؟ بصدد ماذا هم الآن؟"[4]، وقد اعتمد الروائي في بنائه الداخلي لرواية "الشمعة والدهاليز" على مدونة لغوية قائمة على مجموعة من العلاقات التضادية التي تحمل دلالات بين الملفوظات والعبارات المنتقاة فهو وظفها في النص الروائي لمنحه حالة من تنوع مظاهر الثنائية التي تم توظيفها في أشكال متعددة فقد أتت في مجموعة من التقابلات نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر[5]، (يمين–يسار)، (شرق–غرب)، (بناء–هدم)، (ماضي–حاضر)، (مؤمن–ملحد)، (صدق–كذب)،

1- عمر عروي، التشكيل اللساني في حوارية الرواية عند الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، أنموذجا.

2-الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص09.

3- المصدر نفسه، ص14.

4- المصدر نفسه، ص16.

5- فاطمة عماري، تجليات الثنائية التضادية في رواية الشمعة والدهاليز، مجلة التبيين، عدد33، 2009، ص212.

(معرب–مفرنس)، (ريف–مدينة)، (بحر–بر)، (ساحل–سهل)، (بربري– عربي)، (قاتل–مقتول)، (اشتراكي –رأسمالي)، (تل–صحراء).

إن الصراع الإيديولوجي المتصاعد والمتزايد في الرواية نشاهده متجليا على مستوى النص من خلال بيانات لغوية تفصح عنه بطريقة ما ليكون بذلك البناء اللغوي أحد تمظهرات الثنائية التضادية.

ولدى تتبعنا لتوظيف اللغة الفصحى من قبل الروائي نرى أن هناك تجاذبا بين طرفين، الطرف الأول استخدم فيه الروائي لغة قاسية وعنيفة توحي بالقوة والشدة ومثال ذلك " كانت الأصوات قوية عنيفة، صادرة منطلقة من جانبي الطريق يتناوب، تلهج بمقطع، وجهة أخرى تكمل المقطع الثاني"[1]، وكذا في الخبر التالي "وها هو ذا مسجى جثة هامدة ممزقا بالخناجر وبالرصاص، وسط جموع وحشود تملأ المقبرة وتهتف"[2]، وهو توظيف رغم ما فيه من جراح وآلام وتكسر للشعور وإحباط وحيرة وحدس للعاطفة، فهو يحمل قوة دلالية وفي الشق الثاني استعمل لغة رقيقة شفافة بسيطة وذلك كان بارزا في المواقف العاطفية والحميمية ومثال ذلك لدى مخاطبة الشاعر زهيرة أو التكلم عنها، وأمثلة ذلك كثيرة وأتت في مواضع كثيرة وهي لغة تقترب من اللغة الشعرية وهي تعد سمة من سمات حداثة السرد حيث صار النص الروائي يتمازج فيه النثر بالشعر ومن ذلك " عندما أكون أمشي في الطريق تتمددين أمامي، ظلا مجسدا، ينتقل مع بصري في كل اتجاه، عيناك تتسعان، فتحتويايني وأروح أنسج فيهما، بسمتك تسكرني وتفصلني عن كل ما حولي فأنهمك في الذوبان فيها أرفع رأسي فأراك شجرة وأراك جدار منزل وأراك عمود هاتف أو نور تلمسني نسمة فتكونين أنت الصفحات التي كنت ألتهم المئات منها يوميا، ما عدت أستطيع قراءتها تمتلئ بك وتروح تحدثني عنك، لا أدري من أين تخرجين هل من دهاليز روحي...أعود إلى كتب الحب أبغى سؤالها، فلا أقوى على قراءتها، على ما في ممتلئ بك"[3] .

1- الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص70.

2- المصدر نفسه، ص184.

3- المصدر نفسه، ص151-152.

وكذلك في الخبر التالي " فمن أنت؟ هل أنت عزلتي واغترابي؟ هل أنت ترددي وحيرتي؟هل الزمن الذي يفلت مني؟ هل الوجه الذي لم يوهب لي؟ هل أنت العارم ابنة خالتي التي أنسلت روحها من ملكة الأوراس الكاهنة "[1].

ونسوق مثالا يصب في هذا الاتجاه من خلال استخدام اللغة الشاعرية " أنزل من خلف الستار الأزرق، أزر، إنني أراه أخذك من يدك، نخرج نغادر قاعة الجلوس، ها نحن في الغرفة التي تشتركين فيها مع شريفة أتفرج عن أشيائك محدودة القيمة، أتعاطف معها حبا لك أقبلك من جبينك من السماء التي في جبينك تلك الحفرة المتممة للفلجة في ذقنك"[2]، وهذا ينعكس على مهمة اللغة كونها تعمل على إبراز الوضعية الاجتماعية للشخصيات ومكانتها الثقافية والفكرية والعلمية فالشاعر يقوم باستخدام لغة شاعرية بسبب انتمائه إلى الطبقات المثقفة في حين يستخدم (عمار بن ياسر) لغة تغلب عليها المصطلحات السياسية كونه ينشط في مجال السياسة بينما (زهيرة) وأمها تستخدمان لغة عامة الناس بسبب انتمائهما إلى الطبقات الشعبية المتوسطة والملاحظ على التشكيل اللغوي الذي أتى في الرواية كان يتميز بالدقة والإيجار إضافة إلى الوضوح والأسلوب المباشر من خلال التركيز على الفكرة أكثر من المضمون.

كما نلاحظ عدم خلو النص الروائي من توظيف بعض المفردات و التعابير المصوغة بلغة عامية أو لهجة دارجة مثل " وقف عند رأسي شاب ليس من الحكومة همس بكل وقاحة في أذني " كاش ما كان" فرددت عليه حالا" كاينة يماك يا واحد الشماتة"[3]، وهذه كلها مفردات شائعة في الأوساط الشعبية وهي كلمات عامية دارجة يرددها العامة أثناء التحاور فيما بينهم ويعمل الروائي جاهدا من أجل تقريب بعض الكلمات العامية إلى اللغة الفصحى ليجعلها أكثر قربا من الأساليب التعليمية وهي محاولات تعمل على تطويع الكلمة أو الجملة لتكون أقرب إلى المستوى العام دون أن تفقد سمتها

1- الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص152.
2- المصدر نفسه، ص156.
3- المصدر نفسه، ص118.

الرسمية فلجوء النص إلى توظيف اللهجة العامية لنقل الصورة الحقيقية للمشهد والتعبير بهدف الواقعية حتى تظهر درجة وعي الشخصية.

إن توظيف الألفاظ والكلمات العامية ذات الصلة بالتعبير العامي في النص الروائي له جانب من القصد وأحيانا يلزمه الموقف أو الموضع غير أنه يظهر هذا التوظيف طبيعيا غير مقحم حيث تكون العبارات منتقاة وصادقة وشائعة ومتداولة لا نحس بتكلف المؤلف في وضعها مما يضفي عليها تأثيرا خاصا لشيوع استعمالها وتداولها.

وإجمالا للقول إن اللغة التي وظفت في الخطاب السردي في رواية "الشمعة والدهاليز" لغة تحمل الكثير من الدلالات والإيحاءات والصور التي تعمل على تفجير المكامن العاطفية والشحنات الذهنية والمكنونات الفكرية لغة أتت مزيجا بين الصور و الأخيلة والأحاسيس والعواطف مشكلة سيمفونية يتناغم فيها العنف والهدوء والشاعرية.

وتعد رواية " الشمعة والدهاليز" قفزة نوعية في الخطاب الروائي الجزائري المعاصر الذي استطاع تجاوز الكتابة النمطية الضيقة التي سادت فترة السبعينات والثمانينات التي انشغلت بالمضمون دون الشكل وعليه ومما سبق يمكننا القول أن اللغة تبقى أهم مكون جمالي وإبداعي في عملية الخلق الروائي والتي لا يمكن له الاستغناء عنها في التصوير الفني والتشكيل الجمالي وسرد الأحداث.

ثالثا: العنوان: جمالية التشكيل وبلاغة الدلالة

أصبح العنوان على قدر من الأهمية في الدرس النقدي عند مقاربته للنصوص، فقد غدا بمثابة المفتاح الإجرائي الأساسي للولوج إلى عالم النص لأنه "عن طريق العنوان تتجلى جوانب أساسية أو مجموعات من الدلالات المركزية للنص الأدبي، مما يجعلنا نسند للعنوان دور العنصر الموسوم سيميولوجيا في النص، بل أشد العناصر وسما"[1].

والعنوان هو أحد المفاتيح الأساسية والأولية التي يجب على المؤلف أن يحسن وضعها واختيارها، والتي يجب على المتلقي أو القارئ أن يحسن قراءتها وتأويلها وإجادة التعامل معها، فهو بمثابة العتبة التي يجب على الدارس أن يطأها قبل إصداره لأي حكم، فعنوان النص الروائي لا يوضع عبثا أو اعتباطا على الغلاف "إنه المفتاح الإجرائي الذي يمدنا بمجموعة من المعاني التي تساعدنا في فك رموز النص، وتسهيل مأمورية الدخول في أغواره وتشعباته الوعرة"[2] .

هذا وإن كانت النصوص القديمة قد أغفلت الاهتمام بالعناوين خاصة الشعرية، فإن النصوص الحديثة والمعاصرة قد أعطتها حق الانتماء والتميز، وصار العنوان أحد مظاهر التميز الذي عرفته النصوص الأدبية .

والعنوان هو دليل على شخصية الإنتاج، كما أن العلاقة بين الاثنين (النص والعنوان) أساسا هي "علاقة جدلية، إذ بدون النص يكون العنوان وحده عاجزا عن تكوين محيطه الدلالي، وبدون العنوان يكون النص باستمرار عرضة للذوبان في نصوص أخرى"[3]، ليجعل ذلك من العنوان أكثر أهمية .

1- صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ص218 .

2- جميل حمداوي، السيميوطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، الكويت، مج25، عدد23، 1997، ص90 .

3- الطاهر روابنية، الفضاء الروائي في الجازية والدراويش لعبد الحميد بن هدوقة، دراسة في المبني والمعنى، مجلة المساءلة، عدد20 ، 1991، ص15 .

فالعنوان هو الذي يكشف لنا عن بنية النص وقصديته، فهو يخبرنا عن نوايا المؤلف من خلال كشف الخصوصية النصية عند القراءة من خلال سياقات نصية، توضح طبيعة العلاقات التي تربط العنوان بنصه، وكذلك تربط النص بالعنوان[1] .

والعنوان هو البوابة الأولى التي يحاول المتلقي فتحها، لكونه يعد أخطر العتبات المتربعة على جسد النص لنصبه كينونته ووجوده .

والعنوان هو أول ما يصادفنا في النص وآخر ما يضعه المؤلف، وهو ما يشد انتباهنا ويوجه فكرنا إلى استكناه مضامين النص وتفكيك شفراته وتأويل محمولاته الدلالية، فمن خلال العنوان يمكننا أخذ انطباعنا الأول عن المحتوى العام للنص، فهو أول مثير سيميائي في النص الروائي من خلال تمركزه في أعلاه .

فهو كما يراه السيميائيون المفصح عن طبيعة النص، والذي من خلاله يمكن تحديد نوعية القراءة التي تليق بالنص، فهو بمثابة اللافتة الإشهارية المغرية، التي تستفزه وتحرضه، فهي المرسلة الأولى التي يواجهها لدى تعرضه للنص ومحاولة استكناهه .

وعليه فالعنوان هو من أهم العناصر المكونة للعمل الأدبي، من خلال اعتباره ممثلا لسلطة النص، والواجهة الإعلامية التي تثير انتباه المتلقي، "إكراها أدبيا، كما أنه الجزء الدال من النص الذي يؤشر على معنى ما، فضلا عن كونه وسيلة للكشف عن طبيعة النص، والمساهمة في فك غموضه"[2] .

والعنوان له عديد الوظائف الدلالية والتي تعمل على تشكيل، الشكل العام الذي سيحمله النص الأدبي، فهو أكثر الأشياء التي ستعلق بذاكرة القارئ "ونحن في غنى عن التأكيد على أن كاتب/مرسل العمل قد أعطى كتابة عنوانه ما أعطاه للعمل من عناية واهتمام، بل ربما كانت عنونة العمل أكثر مما تظن إشكالا"[3].

1- حسن محمد حماد، تداخل النصوص في الرواية العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة، د ط، 1998، ص59.
2- شعيب حليفي، هوية العلامات- في العتبات وبناء التأويل-، النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط1، 2005، ص11.
3- محمد فكري الجزار، العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة، د ط، 1998، ص07.

وما يثيره العنوان هو التساؤل الإشكالي من خلال أنه في كثير من النصوص الأدبية لا يتعدى اللفظة الواحدة ومقابل ذلك نجد الحمولة الدلالية لذلك تتعدى الصيغة اللغوية المقتضبة، وهذا يرجع إلى كونه مرتبطا بالنص كونه يلخص مضمونه، ويقوم باختصار مفاهيمه في عدد من الفونيمات، ويقول "ليوهوك" في هذا الصدد " أن العنوان مجموعة علامات لسانية تصوّر وتعيّن، وتشير إلى المحتوى العام للنص"[1]، وهذا ما يجعلنا نجزم باستحالة فصل العنوان عن النص، فبمجرد فصل العنوان عن نسيج النص، فهو يفقد الحمولة الدلالية .

وعليه يمكننا استخلاص العلاقة بين العنوان والنص هي علاقة تكامل فلا وجود لأحدهما إلا بالآخر، فالعنوان "يمدنا بزاد ثمين لتفكيك النص ودراسته، فهو يقدم لنا معرفة كبرى لضبط انسجام النص وفهم ما غمض منه، إذ هو المحور الذي يتوالد ويتنامى ويعيد إنتاج نفسه، فهو بمثابة الرأس للجسد"[2]، أما النص فمن خلاله يمكننا استنباط دلالات العنوان، وهذا ما يؤكد على تفاعل العلاقة وتكاملها فيما بينهما، وفي هذا الصدد يورد (محمد العبد) "إن علم اللغة النصي يبحث ضمن ما يبحث- في العلاقة بين مضمون النص وعنوانه وينطلق في ذلك من أن عنوان النص يتأثر باعتبارات (سيميولوجية) و(دلالية) و(براجماتية) فللعنوان بما في ذلك العناوين الفرعية- قيمة سيميولوجية وإشارية تفيد في وصف النص ذاته"[3].

وعليه فالقارئ مجبر لولوج النص من خلال العنوان، محاولا رسم تفسير وتأويل له للنفاذ إلى كنه النص، والنظر إليه كونه عنصرا أساسيا ارتباطه ممتد بالنص، وكونه المرآة التي تعكس دلالات النص بدقة وأمانة .

وإذا ما عرجنا على العنوان الذي استخدمه (الطاهر وطار) في رواية "الشمعة والدهاليز"، نجد أن "الشمعة والدهاليز"، شمعة مضيئة في دهاليز الأدب العربي المعاصر، جزائرية قومية متعددة الدهاليز

1- شعيب حليفي، هوية العلامات- في العتبات وبناء التأويل-، ص12.

2- محمد مفتاح، دينامية النص- تنظير وإنجاز- المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، 2006، ص72.

3- محمد العبد، اللغة والإبداع الأدبي، دار الفكر للدراسات والنشر، القاهرة،د ط، 1987، ص48.

والأغوار سياسية اجتماعية، لا يحدها زمن تاريخي، متسلسل أو محسوب بل هو زمن الذاكرة والتنقل بين اللحظات والوقائع أين الإضاءة والظلمة والإيهام .

ولدى انطلاقتنا من العنوان الرئيسي "الشمعة والدهاليز" كمركب اسمي عطفي له من الإيحاءات ما يدل على وجود تعارض رمزي لمعان دلالية تفضي إلى التناقض والتضاد بين المفهومين فالأشياء المكونة للشمعة هي (النور، النهار، الضوء، الهدوء، الأمن، الخير) أما الأشياء المكونة للدهاليز هي (الظلمة، العتمة، المجهول، التوتر)، حيث يجمع المؤلف لدى عنونته للرواية بين المتناقضات والمتقابلات الضدية معا[1] .

و"الشمعة والدهاليز" عنوان يحتاج من القارئ أو الناقد الوقوف عليه، للتأمل والتفكيك والربط مع أحداث الرواية، ومع الواقع الذي يفضي إليه .

وهو يتكون من لفظتين أو دالين وهما "الشمعة" والتي قام المؤلف بوضعها أعلى الصفحة متوسطة السطر مما يدل إضافة إلى الجانب الجمالي، أن هناك وظيفة دلالية تتضح من خلال تفكيك المعنى المعجمي لها .

وقد ورد في لسان العرب: الشمع موم العسل الذي يستصبح به، الواحدة شمعة وشمعة[2] .

والشمع مادة يفرزها النحل وتضع منها خلاياها، ودلائلها تتقارب إلى حد الالتحام في معنى واحد. أما "الدهليز"، فهو فارسي مترجم إلى العربية، والدهليز بالكسر ما بين الباب والدار والجمع الدهاليز[3].

ومن خلال هذا نرى أن "الشمعة" أتت بمعنى النور فهي مصدر الخير و"الدهليز" أتى بمعنى الظلمة ومصدر الشر .

1- فاطمة عماري، تجليات الثنائية الضدية في رواية "الشمعة والدهاليز"، مجلة التبيين، عدد 33، 2009، ص212.

2- ابن منظور، لسان العرب، الجزء الثالث، ص225.

3- ابن منظور، لسان العرب، الجزء الرابع، ص115.

ومما نلاحظه أن الشمعة جاءت مفردة وفي المقابل أتت لفظة الدهاليز في صيغة جمع ، فإتيان لفظة "الشمعة" مفردة دلالة على تغلب "الدهاليز" وكثرتها وتعددها كما جاء في الرواية "إنها تفاصيل التفاصيل... بل إن سراديب تنفتح أمامك، فتروح تنزل مدفوعا بقوة ما لا تدري ماهيتها، وكلما اقتحمت سردابا، وجدت نفسك في دهليز آخر، ينفتح على سراديب تمتصك فتنزل وتنزل لا إلى مكان إنما لدهاليز، وسراديب ممتصة أخرى"[1].

ومما يتضح أن "الشمعة والدهاليز" واقعتان على النقيض فـ"الشمعة" ترمز إلى النور والاحتراق لأجل الآخرين في حين تحمل لفظة "الدهاليز" دلالات العتمة والظلام والمتاهات والحيرة والقلق، والشمعة هي النور الذي يبدد ذلك الظلام وينير تلك المتاهات .

وتقديم "الشمعة" على "الدهاليز" أراد به المؤلف تقديم الخير على الشر، وجعل الخير هو الأصل والشر يتعقبه ومعاديا له ويحاول طمسه.

كذلك أتت "الشمعة" بصيغة المفرد أي واحدة في حين جاءت "الدهاليز" بصيغة الجمع، فـ"الشمعة" أتت مفردة وواحدة فقد كان الشاعر المثقف الثوري الأستاذ الجامعي المحكوم عليه بالإعدام واحدا وكانت الخيزران أيضا واحدة، وكانت زهيرة أيضا واحدة، بينما كان الملثمون مجموعة وغير معروفين فالشاعر معروف اسمه ونسبه وامتداده في عمق التاريخ، والخيزران كذلك، في حين كان الملثمون الكثيرون تظللهم الضبابية، ضبابية الانتماء، وتغطيهم غشاوة سوداء لا يعرف لهم مصدر ولا توجه تعتريهم الشكوك، والكثرة تحمل دلالة عدم الوضوح .

وعليه فالتناقض هنا من خلال دلالة النور التي تتصف بها "الشمعة" والظلمة التي تعتري "الدهاليز"، إضافة إلى التناقض بين إتيان "الشمعة" مفردة في حين أتت "الدهاليز" بصيغة الجمع .

1- الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص10.

والبحث في دلالة "الشمعة والدهاليز" من خلال الوقوف على بدء التكوين والترتيب بهذا الشكل له مدلول على قصدية المؤلف من أجل مراوغة المتلقي وخرق أفق توقعاته خاصة لما قام بقلب عملية البناء الداخلي للنص الروائي[1] .

فالقارئ يغوص في عالم النص الروائي من دهليز إلى دهليز آخر، وكلما توغل أكثر كلما زاد الغموض حول النص وازداد التساؤل حول هذه المتاهات المظلمة والتي اتخذت أبعادا سياسية واجتماعية ونفسية، فهو عالم اختلط فيه الخير بالشر، والشر فيه متعدد ومتنوع .

وما إن يلج المتلقي أو القارئ إلى التركيب الداخلي للرواية، وهو يعمل في ذهنه التهميش الذي يتعرض له المثقف ثم تعرضه للاغتيال، فتبرز له دلالة لم يفصح عنها العنوان، وهي تشريح الواقع الاجتماعي والثقافي والسياسي الذي أدى إلى إطفاء شمعة المثقف وطمس القيمة التنويرية للعلم .

ومما نستشفه من عنوان "الشمعة والدهاليز" هو عدم إمكانية التواجد لنقيضين مع بعضهما البعض، فمن غير المعقول أن يتعايش العلم والجهل، الحوار والانغلاق، النور والظلام، فالنور الخافت الذي لا يمكنه إضاءة كل الظلمات، ظلمات الدهاليز، برغم اختلاف مسمياتها شكلا ومضمونا إلا أنها تبقى الدال باطنيا على العنف[2].

ويتراءى لنا العنوان "الشمعة والدهاليز" بالتقاطب الحاد الممتلئ بالدلالة بين "الشمعة والدهاليز"، والدلالات التي يفرزها ويسفر عنها الرمزان اللذان يتعاليان عن حدود دلالتهما اللفظية إلى المعاني الكثيرة، والعنوان يفتح أفق انتظارنا ويشدنا، منذ ولوج النص إلى توقع حرب مستعرة ومنازلة أسطورية بين الخير والشر، بين النور والظلمة، بين العلم والجهل، ثم ما نلبث أن نجد أنفسنا منصدمين بعدم تكافؤ الموازين من خلال وحدانية "الشمعة" وجمع "الدهاليز"، والذي يترك فينا التساؤل عن تغييب المعنى انطلاقا من عدم براءة العلامات النصية من حيث تعريفها، مما يلزمنا بالبحث عن المعنى الخفي

1- عبد المالك مرتاض، قراءة نقدية في رواية الشمعة والدهاليز للأديب الجزائري "الطاهر وطار"، مجلة العربي، الكويت، عدد 451، جوان 1996، ص112.

2- مخلوف عامر، أثر الإرهاب في الكتابة الروائية، مجلة عالم الفكر، الكويت، عدد1، مج28، 1999، ص313- 314.

الذي يعتري التقديم والتأخير الإفراد والجمع، وكل ما هو مكون للعنوان كعتبة أولى نمتطيها للغوص في دهاليز النص من خلال الوعي بافتراضات القراءة وتأويلاتها[1] .

ومكانية العنوان في الرواية هي دلالة على السطوة التي يمارسها المؤلف على القارئ حيث يستفزه لتتبع تفاصيل المكان/ الدهليز من خلال جغرافيته وطوبوغرافيته مرجعيا، ومن خلال الإحالات النفسية أو الروحية التي تلحق به رمزيا .

ويعلق (صلاح فض)ل على العنوان قائلا "ربما كانت كلمة "الدهليز" تلخص بطريقة أيقونية بارعة هذا العالم الروائي بسراديبه ومستوياته المختلفة"[2].

وما يمكننا قوله حول عنوان الرواية "الشمعة والدهاليز" أنه أتى موغلا في التجريد معناه دال على المتاهة، وقد اعتمد على لغة شعرية من خلال الإيحاء والترميز، وهو يعكس من خلال الدهاليز(المكان) والشمعة هي (الشخصيات) التي تضيء ظلمة ومتاهات هذا الدهليز (المكان)، وهو يعكس صورة الجزائر من خلال كونها بؤرة للتناقضات الإيديولوجية والحضارية والتراثية .

1- عبد الله شطاح، إيديولوجيا التقاطبات المكانية في رواية (الشمعة والدهاليز) للطاهر وطار، مجلة التبيين، عدد31، 2008، ص80.
2- صلاح فضل، قراءة الصورة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د ط، 2003، ص212 .

المبحث الثاني: تجليات التفاعل النصي ودورها في دلالة الخطاب

أولا: المتفاعلات النصية

من المعلوم أن الفكر الإنساني هو فكر متواليات بمعنى أنه تحكمه سلسلة من الأفكار والمعارف وهذه الأفكار ليست وليدة الوقت الآني، وإنما هي نتاج لحظات متعددة من القراءة، والتأمل في النشاط الغيري على الأصعدة كافة .

وقد ساعدت هذه المتواليات على استحضار إضافات جديدة، من خلال صهر ما تم اكتسابه من الفكر الإنساني عبر مر العصور في بوتقته الخاصة، وشكل ذلك المعرفة الحاضرة والآنية التي قد يرجع انتسابها إلى مراحل موغلة في القدم .

ويرى (بارت) في أطروحاته أن النص– نتاج للفكر الإنساني– يتشكل من (جيولوجيا نصوص)[1]، أي أنه متشكل من مجموعة طبقات نصية ساهمت في تكوينه .

وقد شاع مصطلح "التناص" بشكل فعلي، على يد الباحثة (جوليا كريستيفا) في عدة أبحاث لها دونتها بين 1966-1967 في كتابيها (سيميوتيك) و(نص الرواية)، وفي مقدمة كتاب (باختين) (شعرية ديستويفسكي)[2].

وقد ظهرت الكثير من الاجتهادات والأبحاث حول "التناص"، من خلال محاولة الكشف عن مختلف العلاقات الموجودة داخل النص، أو بين نصوص متعددة، حيث ظهرت الكثير من المصطلحات الفرعية تجسد كلها هذه العلاقات وتحدد أهم سماتها، حيث ساهمت هذه الأبحاث والاجتهادات في تعميق الرؤية إلى النص .

ونذكر من هذه الاتجاهات التي أثرت حقل التعامل مع النص الأدبي، وقامت بتطوير المفاهيم المتصلة بالعلاقات النصية، دراسة (جيرار جينيت) حول ما أسماه بـ "المتعاليات النصية" حيث وظف

1- محمد سالم سعد الله، مملكة النص، التحليل السيميائي للنقد البلاغي، الجرجاني نموذجا، عالم الكتب الحديث، إربد، ط1، 2007، ص123.

2- نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج2، دار هومة ، الجزائر، د ط، د ت، ص96.

هذا المفهوم بديلا لـ "التناص" لشموله، ولاتساعه لمختلف العلاقات النصية التي يعد "التناص" أحد عناصرها، ويصبح يشكل مع باقي المفاهيم نوعا وشكلا من أشكال المتعاليات النصية[1].

وهناك من يؤثر استعمال "التفاعل النصي" بدلا من مصطلح "التناص" وكمرادف لـ"لمتعاليات النصية" عند (جينيت)، لكونه أعم وأشمل من "التناص" وأدق من "المتعاليات النصية"، كما يمكنه من الانفتاح على كل العلاقات الكائنة والممكنة فالتفاعل النصي مركب وصفي، حيث هو دلالة منشطرة إلى دلالتين، ففي جزئه الثاني نص، وفي الجزء الأول ممارسة "التفاعل" فالجزء الثاني هو حقل الممارسة.

وحتى يتمكن الناقد أو القارئ من التأكيد على البعد الجامع لمفهوم التفاعل بين مختلف النصوص سواء كانت أدبية أو غير أدبية وكيفما كانت طبيعتها (شفاهية/كتابية) يستوجب ذلك تحديد آليات اشتغال التفاعل النصي حسب "لوران جيني" من خلال :

أ– التلفيظ: والمقصود بذلك أن النص لدى تفاعله مع نص آخر يمنحه بعدا لفظيا من خلال نقله من نظام العلامات الذي ينتمي إليه، فعند وصف الروائي لمنظر أو فضاء لا يستطيع تقديمه لنا من خلال بعده البصري كما يفعل المصور، وإنما بواسطة اللغة من خلال نقل أشياء غير لغوية .

ب– الخطية: لدى تفاعل نص مكتوب مع نص آخر فهو يقوم بنقله إلى نظامه الخطي ويقدمه إلينا متسلسلا ومتناميا تماما .

ج– التضمين: ويتم ذلك من خلال إدراج النص المتفاعل معه في نطاق النص بصورة تجعله وكأنه جزء منه .

وهذا ما يوصلنا إلى الأنواع المتقدمة التي رصدها الباحثون مثل: التعلق النصي، والتناص والمناص، والميتناص، ومعمارية النص والترابط النصي .

1– سعيد يقطين، من النص إلى النص المترابط، مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2005، ص95 .

فالتعلق النصي والتناص: يتصلان بالتداخل الحاصل بين النص اللاحق والنصوص السابقة، ويتجلى كل منهما بطريقة خاصة، فهنا يتضمن بنية نصية ما عناصر سردية أو تيمية من بنيات نصية سابقة وتبدو كأنها جزء منها، ولكنها تدخل معها في علاقة[1] .

أما المناصة والميتناص فيظهران في النص من خلال العناوين والعناوين الفرعية، والمقدمات وكلمات الناشر[2]، أو من خلال التعليق أو النقد الموجه للنص .

أما معمارية النص: هو علاقة صماء تأخذ بعد مناصيا وتتصل بالنوع، شعر، نثر، رواية .

وعليه فالتفاعلات النصية هي توظيف يتم بشكل مقصود، ومنظم حيث يتم توظيف التراث لنقل الأفكار والرؤى المعاصرة، وعليه فيرى الدارسون أنه لا يكون هذا التوظيف النصي كاملا وأدبيا ما لم يحمل في طياته الموضوعات التراثية وأبعادا معاصرة، وهذا ما يراه (عبد السلام المسدي) "توظيف التراث هو عملية مزج بين الماضي والحاضر في محاولة لتأسيس زمن ثالث منفلت من التحديد هو زمن الحقيقة في فضاء لا يطوله التغيير"[3].

وبصياغة أخرى فالتوظيف هو إعادة صياغة الأعمال التراثية الأدبية، وتحميلها برؤى فكرية جديدة لم تكن موجودة في نصوصها الأصلية، فالتوظيف أيضا هو عملية استحضار واعية لمواد من التراث واستخدامها دلالة لحمل معاناة الكاتب، أو للتعبير عن إشكاليات وكوارث معاصرة وجد في الماضي ما يشابهها، فيتم استحضار الحادثة القديمة لتعميق الإحساس واستخلاص الحكمة من الحادثة المعاصرة .

وحتى يتم نجاح عملية التوظيف للموروث الحضاري بمختلف تجلياته فإن ذلك مرهون بمدى وعي الكاتب، وقدرته على الانتقاء الجيد لمواد ومشكلات هذا الموروث. ولهذا فهو مطلوب منه معاملة تلك المواد معاملة خاصة .

1- نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص10.

2- المرجع نفسه، ص109.

3- عبد السلام المسدي، توظيف التراث في الشعر العربي المعاصر، مجلة العربي، الكويت، عدد 416، 1993، ص85.

ويأتي الاغتراف من الذاكرة التراثية لإثراء التراكم السردي على اعتبار أنه قيمة سردية، ومنهلا ثريا في محاولة من الرواية الحديثة على التنقيب الدائم لمدخراتها التراثية، مما ولد اتصالا بين التراث والمعاصرة دون أن يطغى خطاب أحدهما على الآخر لتكون اللغة والموضوع حاجزين أساسيين أمام محاولة التطويع المزدوج لكل من التراث و الراهن .

وتوظيف التراث أو الموروث الحضاري يعد مظهرا من مظاهر التناص معه، ومن المؤكد أن البحث في هذا السياق يقتضي بالضرورة الإشارة إلى ولع المؤلف الضمني بذلك التراث، باعتباره المادة التي شكلته وشكلت هذا النص السردي، وعليه فحتى نتمكن من دراسة التداخل والتفاعل النصي، لابد لنا من النفاذ إلى ذات المؤلف، باعتبارها الحيز الذي يتم فيه تشكيل النص وفقا للتكوين الاجتماعي والثقافي للمؤلف نفسه[1]، وعليه فالانفتاح على الذاكرة الإنسانية، وكذا الاتساع لمجمل "أنواع التاريخ للذاكرة سواء الشعبية أو الجماعية أم العالمية ليصبح تلاحما بين كل ما أنجزته الرواية العربية والمغربية كنوع من محاربة الواحدية في التسمية والجنس"[2]، جعل من الرواية فضاء مفتوحا على احتمالات عدة في هذا المجال حيث توظيف هذه الموروثات الدينية والثقافية والشعبية وتضافرها "مع الطرائق الموظفة في بناء الخطاب الروائي، هو ما يجعلها تسهم جميعا وبحسب خصوصيتها في إثراء الخطاب الروائي وتشكل مكوناته"[3].

وتجتمع العديد من العوامل التي تدفع بالروائي إلى استلهام وتوظيف الموروث الحضاري في الأعمال والنصوص الأدبية، وهي تختلف من مؤلف إلى آخر، حسب القدرة لدى المؤلف على استكناه النصوص القديمة وقدرته على التوظيف بشكل جمالي وبحسب الهدف الذي يصبو إليه ومن هذه العوامل :

1- ينظر: حسن محمد حماد، تداخل النصوص في الرواية العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د ط،1997، ص35.
2- مجموعة من المؤلفين، الرواية المغربية وأسئلة الحداثة، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط1، 1996، ص14.
3- سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1989، ص292.

1- عوامل نفسية :

وجد بعض كتاب الأعمال الروائية في ألوان التراث تعبيرا صريحا عن الفطرة الإنسانية من الأحلام البريئة والعفوية الساذجة، فهي المتنفس لما يختلج في نفوسهم، وتضيق به صدورهم من أفكار معاصرة تحمل التشتت والضياع النفسي، وهذا هو الدافع إلى توظيف التراث، كون هذا الأخير محملا برؤى حالمة وآمال صادقة وأحاسيس جياشة، تجعلهم منفتحين على الانعتاق والتحرر من أغلال الخوف والقلق والتحليق عاليا في مجال رحبا واسع، يمكن الروائي أو المؤلف من إعطاء الأمل لقراء نصه وبث العزيمة فيهم .

2- عوامل فنية :

من المؤكد أن التراث الحضاري غني جدا وزاخر بنصوص ومؤلفات ونماذج نابعة من عمق المجتمع، والذي يجعل ارتباطه وثيقا بالوجدان الإنساني، مما يزيد من التحفيز على توظيف التراث الحضاري، والذي بدوره سيضفي على النص أو العمل الأدبي رونقا وجمالا ويسهم في البناء الفني للرواية كونه يحمل بعدا جماليا .

3- عوامل سياسية واجتماعية:

تعد المظاهر الاجتماعية المحيطة بالمؤلف سواء كانت سلبية أو إيجابية، كالفقر والبطالة والجهل...وغيرها والتي تجعل من الحياة أكثر صعوبة ومجهدة ومتعبة، إضافة إلى قمع الحريات الدينية والفكرية من خلال القمع الممارس من قبل السلطة، كلها عوامل وأسباب تستفز المؤلف الروائي إلى البحث عن أسلوب يتخفى وراءه لأجل العرض لهذه المشاكل من خلال المراوغة واللف والمداراة، حتى يتجنب الملاحقة والفهم المباشر، وهذا ما يدفعه إلى اللجوء إلى توظيف التراث بمختلف تجلياته، لتمرير أفكاره تمريرا مباشرا .

وتتنوع أشكال التوظيف والتفاعل النصي من توظيف المثل الشعبي والأسطورة والخرافة وتوظيف النص الديني والتاريخ الإسلامي .

ثانيا: توظيف التراث في رواية "الشمعة والدهاليز"

1- توظيف الموروث الشعبي :

يعتبر التراث الشعبي مصدرا ومنجما يغترف منه الأدباء والشعراء لتطعيم نصوصهم وأعمالهم الأدبية خاصة أولئك الذين يعد عندهم التراث جزءا هاما من الثقافة الشعبية، وهو المكون المهم في تكوين خيالهم ولغتهم ليصبح مصدرا يستلهمونه بأدواتهم الفنية في كتاباتهم .

والتراث الشعبي هو مكون من مكونات ثقافة الشعوب سواء أكانت متقدمة أم متخلفة، كما يعد جزءا هاما يدخل في البناء الفني للعمل الأدبي من خلال نتاج تأثر المبدع به غير أن هذا التأثر قد يكون عفويا وذلك راجع كون أن "هذا التراث يمثل مكونا من مكونات ثقافته ولابد أن يظهر أثره في إبداعه"[1] .

والتراث الشعبي هو الوعاء الثقافي والفكري والأدبي، وهو يشمل كل الأشياء المعرفية المتعددة، فهو يتقاطع مع كل المعارف، من خلال تحاور الذاكرة الشعبية مع كل المعارف والألوان الفكرية .

والموروث الشعبي يشمل على كل ما تزخر به الذاكرة الشعبية من "عادات وتقاليد وسلوكيات وأقوال تتناول مظاهر الحياة العامة والخاصة وطرق الاتصال بين الأفراد والجماعات الصغيرة، والحفاظ على العلاقات الودية في المناسبات المختلفة بوسائل متعددة"[2] .

ونجد الروائي (الطاهر وطار) يتحاور مع هذا الموروث ويستعين بتوظيفه في إيصال رسالته ويتقاطع معه، لأنه ابن بيئته فهو لا ينطلق من فراغ ولكن يقوم باستلاله ويقوم بطبعه بطابعه الخاص من خلال تفجير النص السابق بما يلائم حاجته وبما يتيحه النص، وأول الموروثات الشعبية التي تسجل حضورها بشكل ملفت في رواية "الشمعة والدهاليز" هي المثل الشعبي والمتمثل في "القول

1- عبد الحميد بورايو، منطق السرد- دراسات في القصة الجزائرية الحديثة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د ط، 1994، ص101.
2- حلمي بدير، أثر الأدب الشعبي في الأدب الحديث، دار الوفاء لدنيا النشر والطباعة، الإسكندرية، د ط، د ت، ص15.

الجاري على ألسنة الشعب، الذي يتميز بطابع تعليمي، وشكل أدبي مكتمل يسمو على أشكال التعبير المألوفة"[1] .

ويأتي توظيف (الطاهر وطار) للمثل الشعبي في رواية "الشمعة والدهاليز" استجابة لطبيعة المجتمع الروائي الذي يولي الأمثال الشعبية عناية خاصة، مما جعلها ترد بكثرة في الرواية، وذلك راجع لأهمية المثل الشعبي لدى المتلقي (القارئ) من جهة، ومن جهة أخرى جاء توظيف المثل الشعبي في كثير من الجمل السردية ملائما لثقافة الشخصيات .

وقد تعامل (الطاهر وطار) في توظيفه للمثل الشعبي بكل سخاء، حتى يستطيع إيصال رسالته إلى الجماهير، والذي يلزم عليه اختيار آلتها الكلامية .

ويرمي الروائي في توظيفه للمثل الشعبي إلى أبعاد دلالية عدة ستأتي في بحر عرضنا للأمثال. ومن بين الأمثال التي قام الروائي بتوظيفها في هذه الرواية نورد البعض منها :

- من ولى على الجرة تعب[2].
- خذ بنت العمومة ولو بايرة، وخذ الطريق المعلومة ولو كانت دايرة[3].
- الزيت من الزيتونة والحوت من البحر[4].
- قص الراس تنشف العروق[5].
- المكتوب في الجبين لابد أن تراه العين[6].
- الدوام يثقب الرخام[7].

1- نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، مكتبة غريب، ط3، 1989، القاهرة، ص175.
2- الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص73.
3- المصدر نفسه، ص103.
4- المصدر نفسه، ص115.
5- المصدر نفسه، ص143.
6- المصدر نفسه، ص78.
7- المصدر نفسه، ص46.

- إذا لم يحن يكندر[1].
- أخرج لربي عريان يكسيك[2].
- صلاة القياد جمعة وأعياد[3].
- الزين يغيض[4].
- سبة ووالتها حدور[5].

وهي مجموعة من الأمثال التي وردت في رواية "الشمعة والدهاليز" وسنحاول تحليل البعض منها، لاستبيان كيفية التفاعل النصي مع المثل للوصول إلى دلالات النص المتعددة :

أ- من ولى على الجرة تعب: ويقال هذا في الشخص الذي يرهن نفسه بالماضي ويبقى يفاخر بأمجاده وبطولاته فلا هو قادر على المضي قدما ولا الرجوع إلى الخلف فيكون من نصيبه التعب والسأم، وبهذا المثل حاول الروائي الإشارة إلى حال المجتمع الجزائري الذي تقوقع على نفسه وأصابه الوهن وراح يمجد تاريخه وبطولاته وثورته متناسيا أن عليه المضي قدما نحو الأمام، وقد ورد هذا المثل على لسان (عمار بن ياسر) في معرض حديثه عن والده الذي أراد تخليد بطولاته بتأليفه لكتاب .

ب- إذا لم يحن يكندر: وهو يضرب للإشارة إلى أهمية العلاقات الاجتماعية والروابط الأسرية، ومن غير الممكن أن يضر القريب قريبه حتى وإن لم يكن إلى جانبه فلن تأتيه منه المضرة، ومن خلال توظيف هذا المثل يريد الروائي إيصال رسالة إلى المجتمع الجزائري مفادها أن الخلافات مهما كان حجمها ومهما كانت عنيفة قوية بين أفراد المجتمع، إلا أنه وبحكم الروابط التي تجمعهم وتربطهم، لا ينبغي أن يتركوا الخلافات تدب بينهم وتفرقهم حتى لا يترك المجال أمام التدخل الأجنبي .

[1]- المصدرالسابق، ص102.
2- المصدر نفسه، ص110.
3- المصدر نفسه، ص140.
4- المصدر نفسه، ص34.
5- المصدر نفسه، ص125.

ج- خذ بنت العمومة ولو كانت بايرة وخذ الطريقة المعلومة ولو كانت دايرة: وجاء هذا المثل على لسان القابض الذي كان يدل الشاعر على الطريق، ويقال هذا المثل في الحث على الترابط والتوحد وكذلك في الحث على الوضوح والنزوح إلى البين المعلوم من الأشياء، والحذر من المبهم والغامض، فكما أن ابنة العم لا تفرط في قريبها ولا تتخلى عنه بحكم صلة القرابة والعرق، فكذلك الطريق المعلومة أيضا من المستحيل أن يتوه صاحبها حتى ولو كانت كثيرة التعرجات والمنعطفات وهي دعوة من النص إلى انتهاج السبل الواضحة البينة والمحددة المعالم .

د- الزيت من الزيتونة والحوت من البحر: ويضرب هذا المثل في الشخص غير المبالي لأن لديه من يوفر له كل احتياجاته أما في النص فقد قصد من وراء هذا التوظيف الإشارة إلى هؤلاء الذين يعملون على سلب ونهب خيرات الوطن بحجة دفاعهم عن الماضي ولهم فيه حق أكبر من غيرهم بحكم مراكزهم التي استولوا عليها أو أعطيت لهم .

ه- المكتوب على الجبين لابد أن تراه العين: وهي عنوان للقدر، يأخذ هذا المثل بعين الاعتبار، إشكالية القدر التي يتقاطع الروائي من خلالها مع هذا التراث، هذه الإشكالية التي طالما احتدم الجدل بين ما هو مسير ومخير .

والطبقة الشعبية تؤمن بأن الإنسان ليس هو من يخلق أفعاله، بل هو مدفوع دفعا في أصغر أموره بفعل القوى وهي القدر[1] .

والروائي حاول معالجة مشكلة شعبية من خلال اللغة الشعبية، وأورده من خلال (زوجة إسماعيل والد الشاعر) فهي عنصر من المجموعة وحين تتحدث فإن الضمير الجمعي هو الذي يتحدث .

و- أخرج لربي عريان يكسيك: وفي هذا المثل دلالة على أنه لا فائدة من التخفي والتستر ما دام هناك من يرى ويسمع ويعرف السر والعلانية، فالشفافية والوضوح هي سبيل للنجاة وتحقيق المآرب، وتم توظيف هذا المثل من طرف الروائي للدلالة على أنه لا فائدة من النفاق والخداع وهو دعوة إلى

1- أحمد رشدي صالح، الأدب الشعبي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط 3، 1971، ص156.

نبذ التدهلز، فالشعب أكثر وعيا ونضجا ومل كل أساليب المراوغة والخداع وأصبح يتوق إلى الوضوح والنور، ليرسم طريقه بثبات نحو التقدم .

ز– يخلق من الشبه أربعين[1]: وهذا المثل عنوان للتاريخ يعيد نفسه، ويتناسب هذا المثل مع مستوى الشخصية الذي أرسلته (زهيرة)، فقام الشاعر بتشبيهها بالخيزران المرأة البربرية التي قامت بقتل ابنها الأصغر وولت الحكم لابنها الأكبر.

فالتاريخ يعيد نفسه من خلال تشابه الأحداث والشخصيات حيث يمكن أن يكون الشاعر بمثل مرتبة هارون الرشيد ويكون حاكما وينصفه التاريخ، لو وضع هذا الأستاذ المثقف في مكانه الحقيقي والأنسب "أي النظام الاشتراكي في الجزائر" .

فالروائي بتوظيفه هذا المثل هو يناقش أمورا جادة، وهي مشكلة المثقف وتهميشه من طرف المجتمع ومن طرف السلطة .

ومما سبق نستخلص من توظيف المثل الشعبي في رواية "الشمعة والدهاليز" أنه تعبير صادق ومباشر عما يجول في نفوس المجتمع من آمال وطموحات وتطلعات وعرض للمواقف والتجارب، فالروائي من خلال توظيفه للمثل الشعبي فإن المسحة المثالية للشخصيات في رواية "الشمعة والدهاليز" قامت بتأسيس مشروعية خطابية ترتكز على سلطة المرجع التراثي لمحاولة إقناع القارئ (المتلقي) للعمل ومعارضة الخطابات الأخرى حيث استعملت معظم الشخصيات المثل أو أولته بحسب فكرة الروائي ومشروعه الإيديولوجي .

وبهذا نرى كيف استطاع الروائي توظيف المثل الشعبي وكيف أعطاه دلالات جديدة .

المعتقدات الشعبية :

المعتقدات الشعبية مهما كان نوعها سواء أكانت دينية أم أسطورية أم خرافية هي المفسر للعقلية الشعبية، وتظهر المعتقدات الشعبية في رواية "الشمعة والدهاليز" من خلال اعتقاد (أم زهيرة) بكرامات الولي "سيدي بولزمان" حيث تقول: "إنه جدك بولزمان، حفيد رسول الله عليه الصلاة

1– الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص98.

والسلام، زامن السيد البخاري والسيد عبد القادر الجيلاني، وصلى بالأولياء والصالحين، لا أحد يعرف مدفنه ولا تاريخ موته، وما إذا كان ميتا فعلا، يتحدث عنه نسله جيلا إثر جيل نفس الحديث وينتظرون تجليه من جيل للآخر، مع أنه لا يبخل في الظهور، إلا أنه لا يظهر إلا لمن أحبهم الله من ذريته ولا يظهر إلا على حافة الزمان، وحافة الزمان يا ابنتي والله أعلم، هي التي تقع بين عصر وعصر"[1]، وهذا التوظيف أراد به الروائي التدليل على بساطة وسذاجة التفكير الشعبي، كون اعتقاد الإنسان العامي بأن لأولياء الله الصالحين كرامات تميزهم عن بقية البشر وبإمكانهم القيام بأشياء خارقة لا يستطيع الإنسان العادي القيام بها. وهذا لما نلحظه في اعتقاد (أم زهيرة) أيضا في قدرة سيدي بولزمان على الظهور في صور مختلفة " يظهر مرة شابا يافعا، ومرة كهلا، ومرة شيخا هرما"[2]، وهذه الاعتقادات وغيرها ترفع من درجة الولي إلى درجة التقديس، والروائي أراد الوقوف المعتقدات الشعبية من خلال الجانب الديني.

والمعتقدات في مجملها " تحتل مكانا ثانويا في حياة شخصيات الرواية، وكثيرا ما تأتي في معرض التنكيت والسخرية"[3]، فالشغل الشاغل لشخصيات النص هو الحياة اليومية وما تعانيه الجماهير من بؤس وحرمان .

وعليه فقد عبرت المعتقدات عن التفكير الإنساني البسيط ومواقفه، كونها قدمت صورة من صور التفكير، كما أنها أعطت الرواية أكثر مصداقية وجعلتها أكثر واقعية، لتصويرها لنمط من أنماط التفكير الشعبي فيما حوله .

الأغنية والرقصة الشعبية:

الرقص الشعبي هو أحد الوسائل التي يعبر بها الناس عن أفراحهم واحتفالاتهم وطقوسهم الدينية والغربة والمرح، فهو المرآة العاكسة لتاريخ وحضارات الشعوب .

1- الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص112.

2- المصدر نفسه، ص112.

3- عبد الحميد بورايو، توظيف التراث في بناء الرواية الجزائرية، مجلة آمال، الجزائر، عدد 51-52، 1982، ص13.

وفي رواية "الشمعة والدهاليز" نجد أن المؤلف يتمتع بوعي طبقي، حيث جعل من شخصية الشاعر تعكس الانتماء المتجذر، والتمسك بالأصل من خلال احتواء النص الروائي على نفس شعبي (الغناء- الرقص- الناي) حيث قامت بتقريب عمله إلى مضمون السلوك الشعبي الجزائري الريفي والذي جعل من ذلك عاملا مساعدا على توصيل الرسالة للتقرب إلى جمهوره .

وقد اختار الشاعر أغنية (مرواح الخيل) لمصاحبة الرقصة التي سيؤديها حتى تناسب اللحظة التاريخية التي ستؤدى فيها، فالأغنية تجسدها " أساطير عدة كلها، عن الفارس الفازع والاستفزاع"[1]، وأغنية "مرواح الخيل" والتي حين يتذكرها الشاعر، تدل على قدرتها في خلق انسجام عمل جمعي فيلقي الهموم من خلال التلاحم الجمعي "ولقد كانت أمنيتي ولا تزال أن أكون قصابا"[2] .

فهو يود عزف لحن ترسبت نغماته في ذاته ومخيلته "لو كنت قصابا...أعزف لحن "مرواح الخيل" وأعزف حتى أرقصهن كالمهرات، وأظل كذلك حتى أسقطهن من التعب"[3] .

وعليه فالروائي يريد ترك رسالة بتوظيفه للأغنية تعطينا دلالة عميقة مفادها أن الشعب لا يعرف الفرحة والمرح إلا إذا عاد إلى فلكلوره وعاداته .

وعليه فالتفاعل النصي مع الموروث الشعبي هو بمثابة نسيج كرنفالي يتقاطع فيه (الطاهر وطار) مع نصوصه مشكلا من خلال ذلك خطابات تحاصر الانتهازية والإقطاعية وكل عائق يقف في وجه التقدم وقد مثل الموروث الشعبي أو التراث ثقافة شخصيات الرواية، والعنصر الذي تقوم عليه المعاملات بينها، كما أنه كان أيقونة لأصالة المجتمع الجزائري من خلال ربطه للحاضر بالماضي .

2- توظيف النص الديني:

اهتم الروائي بتضمين النص الديني: الآيات القرآنية، الحديث الشريف، المعنى الديني، مراحل من التاريخ الإسلامي، بل إن استدعاء الشخصية الدينية تحقق أكثر من مرة ولأكثر من شخصية من

---

[1]- الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص60.

[2]- المصدر نفسه، ص41.

[3]- المصدر نفسه، ص41.

خلال استدعاء السارد لشخصية (الفاروق عمر) من خلال عدله وكرهه للظلم ونصرته للحق، وكذلك ورد ذكر (علي بن أبي طالب) و(عمار بن ياسر) و(هارون الرشيد) وغيرهم كثيرين .

وقد عمل النص الروائي على التناص مع النص الديني لأجل ترقية أبعاده اللغوية والفكرية، وذلك كون التركيبة اللغوية للنص الديني سواء كان قرآنا أو حديثا نبويا أسلوبها راقي جدا، ولأجل تفجير دلالات خاصة[1]، بحيث يكون الاعتماد عليه في هيكلة عمله الروائي .

والمتأمل في الرواية رواية الشمعة والدهاليز يجد أن التفاعلات مع النص الديني كانت بشكل كبير، وهذا التفاعل يركز على جوانب ويعمق من دلالاتها النص القرآني، ومن ذلك نورد توظيف النص القرآني (القرآن الكريم) حيث كان توظيفه توظيفا خاصا، من خلال توظيف بعض الآيات دون علامات تنصيص كما وردت بعض الآيات غير كاملة فهي ناقصة إما في البداية أو النهاية ومثال ذلك الآية التالية وقد وردت بهذا الشكل: "نور السماوات والأرض مثل نوره كمشكاة فيهما مصباح المصباح في زجاجة الزجاجية كأنها كوكب دري يوقد من شجرة مباركة زيتونة لا شرقية ولا غربية يكاد زيتها يضيء"[2]، وقد وردت نفس الآية في موضع آخر وجاءت ناقصة في بدايتها "نور السماوات والأرض مثل نوره كمشكاة"[3]، وقد وردت الكثير من الآيات القرآنية بهذا الشكل، وهو لا يعني جهل المؤلف بالنص القرآني أو نسيان وضع علامات التنصيص، وإنما يقصد بذلك التعبير عن الحالة النفسية التي هي عليها الشخصيات، وخاصة الشاعر الذي اعتراه نوع من الخوف والقلق خلال سماعه هدير الأصوات الشعبية، وهو دليل أيضا على التحصيل الديني لشخصيات الرواية، كما يكشف النص عن المرونة التي يتحلى بها النص القرآني .

والشاعر الذي أراد العزلة والتدهلز، اضطره يوم النزول إلى الساحة والخوض مع الخائضين، وكانت بداية معاناته ومأساته "ما الذي أوصلني إلى هذه المواصل؟ هل أن الذنب-لا- عبارة الذنب في غير

1- مصطفى رجب، متى وكيف يقتبس الشاعر من القرآن الكريم؟ مجلة الفيصل، دار الفيصل الثقافية، عدد288، سبتمبر 2000، ص54.

2- الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص11.

3- المصدر نفسه، ص25.

موقعها هنا، الأصح السبب، نعم، هل كانت هي السبب؟ وتجلت له بعينيها الدئباوين اللتين تحمل نظراتهما إيحاء متواصلا باستغاثة وطلب نجدة"[1] .

"أكانت ثمرة الشجرة التي أكل منها آدم وحواء، لعنة أبدية بالغواية؟ بتفكير الآخر في الأخرى والأخرى في الآخر المتواصل على أن يعود كلاهما إلى الآخر؟"[2].

والجمع بين المقطعين يجعلنا نحس بأن (الطاهر وطار) أراد استحضار قصة (آدم عليه السلام)، لما كان في الجنة وحرم الله عليه الأكل من شجرة سماها له، لكن الشيطان تمكن من إغوائه وصور له تلك الشجرة بأنها شجرة الخلد، وكان ذلك سببا في خروجه من الجنة ونزوله إلى الأرض .

فالغواية التي تقاطع معها النص الروائي مع القرآن، فقد كانت في القرآن هي الشجرة التي أكل منها سيدنا آدم، أما في النص الروائي فقد كانت الفتاة زهيرة (بفعل سحرها) الذي أغوت به الشاعر والذي كان بداية لمأساته ومن ثَـمّ نهايته على يد الملثمين مجهولي الهوية .

ويقوم المؤلف بتوظيف الآيات القرآنية من خلال استراتيجية دلالية تقوم على تأويل النص القرآني وفق مخيلة المؤلف، حيث تكون لغته ليست لغة قرآنية بل تعبيرا كساه بثوب الإيديولوجيا ليقوم بتحويله من نص مقدس معترف به إلى تصور مدعوم بقدسية فرضيات الأحداث واستئصال دلالات النص القرآني وتوظيفها في سياقات أخرى مخالفة ومثال ذلك:

"الله هو اقرأ باسم ربك الذي خلق...اقرأ وربك الأكرم الذي علم بالقلم علم الإنسان ما لم يعلم"[3]، فقد حاول الروائي في هذا المقطع التوحيد بين آيات القرآن "الله نور السماوات والأرض"، وبين التفكير المادي الذي يرى بأن الله هو العقل، فهذا التداخل الفكري والمزج هو لون من ألوان التفاعل النصي .

1- الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز ، ص126.

2- المصدر نفسه ، ص126.

3- المصدر نفسه، ص133.

وقد كانت التفاعلات النصية بشكل جزئي مع القرآن الكريم، في مواضع عديدة، حيث قام المؤلف باستدعاء بعض المعاني من الآيات مع شيء من التحرير كما جاء ذلك في المثال التالي: "إنما فضل الله العلماء من خلقه"[1]، وقد استنبطها واقتبسها الروائي من قوله تعالى: "إنما يخشى الله من عباده العلماء إنّ الله عزيز غفور"[2] .

والمؤلف من خلال هذا التقاطع أراد الاغتراف من مخزونه الثقافي ليخدم دلالة النص ويبقى يستنير منه عنوان "الشمعة" أي شمعة العالم، من خلال إسقاط جزء من الآية وإهمال الجزء الثاني "فضل" فهو يود ذكر فضل العلماء، وقد استخدم الآية استخداما سياسيا تبريريا يحمل الكثير من السخرية .

إن حضور النص الديني في رواية "الشمعة والدهاليز" لم يكن اعتباطا أو صدفة وإنما كانت فيه أبعاد إيديولوجية، وفنية اشتراكية وتصور مادي، أما على مستوى المضمون فالنص الديني يستجيب لتجربة وتحركات البطل من خلال مأساته وأمنيته في التغيير مما جعل المؤلف يوظف هذه المعاني لتكون إشعاعا ومعلما يهتدى به في هذه الرواية .

3- توظيف الأسطورة:

لجأ المؤلف إلى تطعيم السرد بشكل يجعله جذابا للقارئ، ومشوقا لمتابعة الحكي، وذلك من خلال توظيفه للأسطورة، باعتبارها "وسيلة حاول الإنسان عن طريقها أن يضفي على تجربته طابعا فكريا، وأن يخلع على حقائق الحياة معنى فلسفيا، وبدون هذه الصورة الأسطورية تكون التجربة مهوشة، كما أنها تقتصر على كونها مجرد ظاهرة، ولا تكون للأسطورة قيمة إلا إذا كانت مكتملة، كما أنه لا تكون لأجزائها أهمية إلا بمقدار ما تفصح عن الفكرة الرئيسية"[3] .

1- الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص175.

2- سورة فاطر، الآية 28.

3- نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، ص18.

وقد قام الكاتب بتوظيف الأسطورة من خلال امتصاص معانيها، ومحاولة منه لتجسيد صورة عميقة لتجربته التي تمتد عبر الزمان، حيث قام باستلهام العناصر بعد الكشف عن البعد النفسي الخاص في تجربته الشعورية التي تتقاطع مع الأسطورة حتى تغدو طابعا خاصا لهذه التجربة الشعورية.

وتتعدد دلالات أسطورة "المتاهة" كونها تتميز بالامتلاء من خلال انفتاحها على العديد من المغازي "فالدهاليز" يرمز بها إلى الظلام والضبابية وعدم وضوح الرؤية والمتاهات والأغوار والكهوف فهي تحتوي على أكثر من معنى للدلالة فلفظة "الدهاليز" لها معنى في حدود التجربة لدى الروائي (الطاهر وطار)، كما تحكي تجربة إنسانية شاملة، حيث جعلها وسيلة للتعبير عما يربطه بالواقع الذي يعيش فيه وبنفسه وبمن حوله ككل، وهذا ما يعطي معنى للأمل أو اليأس، النور أو الظلمة، الفشل أو النجاح .

والخيط الذي أمدت به "أردياني" لثيسيوس في الأسطورة حتى يستدل به إلى الطريق هو الأمل لدى الشاعر بتجاوز المحنة والأزمة التي تمر بها الجزائر، فاستخدام "الشمعة" هي الأمل الذي سيضيء ظلمات "الدهاليز"، فهي بمثابة ذلك الخيط الدقيق الذي يربط الشاعر بمن حوله وبالطبقة الكادحة التي طالما احترق من أجل إثارة عقولها من خلال فكره ونضاله.

وقد كان ذلك الخيط الدقيق هو العنصر الذي أشغله المؤلف وقام بصياغته وفق رؤيته الشخصية في نصه الروائي ليصبح خيط أمل في حل الأزمة.

وقد كانت المتاهة التي رسمتها الأسطورة لتضليل العين، جعلته الصانع لها من خلال السبل المضللة ببضعة دروب مختلفة، حيث كانت شبيهة كثيرا بالمتاهة التي ضاع فيها "الشاعر" كونها لا تشير إلى معنى محدد وإنما يحس متتبعها بالضياع والتيه، تلك السراديب والمتاهات التي قال عنها المؤلف على لسان الشاعر "إنها تفاصيل التفاصيل، أدخل القضية، أو المسألة الواحدة ملايين، إن لم تكن ملايين القضايا، بدون تحليلها والوقوف عليها كلها، لا تجد بابا في دهليز القضية التي أنت بصدد اقتحامها، بل إن سراديب، تنفتح أمامك فتروح مدفوعا بقوة ما لا تدري ماهيتها، وكلما

اقتحمت سردابا وجدت نفسك في دهليز آخر، ينفتح على سراديب، تمتصك فتنزل ولنزل لا إلى مكان، إنما لدهاليز، وسراديب ممتصة أخرى"[1] .

نلاحظ أنه بقدر ما كان صانع المتاهة اليونانية فنانا وبارعا في تشييد هذا البناء فكذلك أيضا كان الشاعر ومعه علماء الاجتماع على دراية بأن هذا الوضع الذي تمر به الجزائر هو دهليز ومتاهة كبيرة مظلمة، فهو تفاعل نصي يجعل من أهل العلم على مقدرة ووعي لمعنى المتاهة .

فقد استغل المؤلف أسطورة المتاهة لرؤية فنية وأيقونة يثري بها العمل الروائي الذي أقام بإنشائه للتعبير عن ثنائية النور والظلام، وعليه فنلاحظ امتداد ذاكرته الفنية إلى التراث الإنساني ومن خلاله تم توليد نص جديد من خلال الهدم وإعادة التشييد .

وعليه يعد العرض لبعض النماذج التي قام فيها (الطاهر وطار) بتوظيف الموروث الحضاري في رواية "الشمعة والدهاليز" بمختلف تجلياته من خلال نقل التجربة الخيالية الفردية إلى تجربة المصير العام كونه ذا تأثير واضح في الحياة الاجتماعية .

وهكذا ساهم التفاعل النصي في تكثيف الغموض في النص الروائي كونه تركيبا معقدا من الموروث الحضاري المتعدد في أشكال الحضور، والتفاعل النصي مع هذه النصوص جعل منها حلقة الوصل التي تضيف للرواية أبعادا جديدة، حيث أضحت علامات دالة على تحول المجتمع وسيرورة الجنس الروائي، ومن خلال إضفاء الهالة الجمالية التي طبعتها التفاعلات على النص الروائي .

وقد جعل التفاعل النصي من السرد كحبات العقد التي يربطها سلك واحد في انتظام عجيب والذي وهبه لمسة من الجمال لا يمكن رؤيتها من خلال النسق التقليدي .

1- الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص10.

خاتمة

بعد جولتي في رحاب دلالات السرد في رواية "الشمعة والدهاليز" للطاهر وطار التي صُلت فيها بين الأركان الثلاثة التي تشيد البناء وتدعم قيامه والتي اختص فيها كل ركن من هذه الأركان بمسألة دلالية مختلفة عن الأخرى فكان الأول المدخل هو بوابة ولوج الدراسة، في حين ارتبط الثاني بمسألة البناء الفني، أما الثالث فقد ارتبط بمسألة دلالات الخطاب السردي.

ومن خلال كل هذا يمكنني القول بان "الطاهر وطار" استطاع من خلال رواية "الشمعة والدهاليز" اختزال مجمل التجارب الشكلية الجمالية في نصوصه السابقة، حيث النص الجديد يسمو عن النص القديم وينازله من خلال الاعتماد على البحث النقدي المعاصر وسيمياء الدلالة .

وعليه يمكن استنتاج النتائج التالية:

- أتى النص الروائي بشكل متناغم متصل، يحمل دلالات على التركيبة البنائية للنص الكامل، فكانت استراتيجية ومعمارية النص وأبعاده الدلالية واضحة متجلية من خلالها.
- لجوء الروائي إلى نقد الوضع السياسي من خلال إقحام القارئ في السراديب الكثيرة والمتاهات التي بقدر ما تتعدد ، تتعدد معها التساؤلات المحيرة كونها تأخذ أبعادا تاريخية تارة وسياسية تارة أخرى.
- قام (الطاهر وطار) بتصوير التهميش الذي يتعرض له المثقف كونه ضحية، كما قام بتوجيه رسالة ضمنية مفادها واضح وجلي تتمثل في استخدام "الشمعة" كدلالة على الأمل الذي لا يندثر ولا ينطفئ بل دائم الإضاءة، مدللا به على حالة المثقف الذي يضحي من أجل بقاء سطوع نوره إزاء السلطة السياسية وظلمتها.
- استطاع النص الروائي التأريخ لمأزق السلطة زمن قيام الإيديولوجيا الدينية وانحسار الإيديولوجيا الاشتراكية حيث كشفت تشابك الخلفيات التي كان نتاج مساهمتها في الواقع الجزائري المتأجج واندلا ع العنف.

أما من الناحية الفنية فنورد أهم النتائج المتوصل إليها:

- استطاعت الرواية على مستوى البنية الزمنية كسر الطريقة الخطية المألوفة في الكتابة الروائية الجزائرية والعربية والتي تظهر في الشكل التالي:

(الماضي ـ الحاضر ـ المستقبل)،مما يدل عن رؤية فنية حديثة وجديدة ، كما ان الزمن كان ذهنيا في اطار الأفكار التي يجمعها الوهم والحلم.

- حضور المكان في الرواية رغم قلته، لم يكن مجرد كتلة من الفراغ مليئة بالبيوت والشوارع، وإنما كان له دور في توجيه مجرى الأحداث، من خلال إعادة الكاتب لصياغته بطرق تخييلية ونظمها في أشكال ذات معنى، حيث كان المكان في رواية "الشمعة والدهاليز" ناطقا يحمل دلالات التناقض في الحياة.

- الشخصيات التي كانت حاضرة في الرواية كانت أغلبها شخصيات مستمدة من الواقع تمثل أناسا يعرفهم الروائي في الواقع، هذا وإن كان الروائي قد أضفى على شخصياته مسحة من التخييل، وقد اتخذت شخصيات النص الروائي موقفا معاديا من الزمن حيث كانت تصفه بالدهليز والمتاهة نظرا للحاضر الذي كانت تمر به الجزائر من رتابة وعنف، أدى بها إلى التأثر بالتناقضات والتشظي والانشطار، وقد كان لأسماء الشخصيات دلالات على تجسيد الهموم الشعبية والمعاناة اليومية خاصة في الشق السياسي والذي جعل الروائي يواري بعض أسماء الشخصيات لتمثيلها رموزا سياسية، وكذلك أتت أسماء الشخصيات ذات تركيبة فسيفسائية توحي بدلالات عميقة وظفها الكاتب لذبذبة فكر المتلقي، حيث جعلها بمثابة العلامات التي تضيء للقارئ دهاليز النص واستكناه دلالات الأزمة الجزائرية،كما طبع الروائي كل شخصية من شخصيات النص الروائي بلمسة جعلتنا نسبح في عالم الرؤية والتأويل والهرمنيوطيقا.

- نقل الخطاب بتصوير إيديولوجي أكثر منه ميداني، فالساحة والمكان والزمان لم تكن عناصر ذات أهمية في المشهد الدرامي للحدث، جراء الهيمنة الأيديولوجية.

- اتخذت الرواية من التجريب أسلوبا للتجديد الفني عن طريق استثمار الموروث الحضاري الإسلامي والعربي والاستعانة بما وراء الواقع، حيث قام بتوليد دلالات جديدة من خلال توظيف هذا الموروث.

- استخدام الروائي السرد المطعم بالوصف واستخدام أسلوب يقوم على تداخل الأحداث، والذي استدعى تعدد الأصوات في النص الروائي، حيث مكن القارئ من معرفة انعكاسات الحدث الروائي من خلال الشخصيات.

- جاءت الأحداث في الرواية مرتبطة بوعي كل شخصية من شخصيات الرواية، حيث لم تقدم الرواية حدثا واحدا يتصل بفرد أو جماعة، بل مجموعة من أحداث تخص شعبا وواقعه التاريخي.

- وضع عنوان الرواية لم يكن اعتباطيا بل هو عن قصدية واعية، تخضع لاستراتيجية معينة قوامها البحث عن التجديد، سواء في الشكل أو المضمون حيث قام بشحنه بجملة من الدلالات والإيحاءات جعلت منه بالفعل مؤشرا خارجيا أوليا ومفتاحا حقيقيا معلنا عن هوية النص.

- أتت اللغة في الرواية لغة شاعرية حيث حاول الكاتب ركوب موجات اللغة،والتلاعب بألفاظها للوصول إلى مفهوم المعنى النصي،بأسلوب خاص وطبيعة متميزة، حيث تجلى الإثراء اللغوي للإبداع الروائي، ورغم اختيار الروائي اللغة الفصحى إلا أن الرواية اقتربت في مواقع عديدة من اللهجة العامية بحكم ارتباطها باللهجات ومختلف الفئات الاجتماعية لإعطاء العمل الصدق والواقعية، كما تناول الروائي اللغة ذاتها كسبب من أسباب الأزمة التي أثارتها الرواية، حيث تظهر الأزمة في صراع ثقافات وحضارات على أرض واحدة فبعد الاستقلال أصبحت اللغة العربية أكثر عزلة وأكثر تهميشا لاعتماد اللغة الفرنسية كلغة تداول وتدريس في الجامعات والمعاهد، وتراجع تداول اللغة العربية.

- قام الروائي باعتماد النهايات المفتوحة، التي تتطلب من القارئ التتبع الدقيق للأحداث والقراءة المتأنية والتأويل، فالرواية تسأل " من قتل الشاعر؟" فترك الكثير من جوانب النص مفتوحة أمام القارئ، ليقرر بنفسه مدى استمراره في العمل أو ابتعاده عنه،كشرط للجدل بين الأنا والآخر وهي سمة من سمات حداثة الخطاب الروائي.

كما أن الرواية تعد قفزة نوعية في الخطاب الروائي الجزائري المعاصر والذي استطاع تجاوز الكتابة النمطية الضيقة التي سادت فترة السبعينات والثمانينات التي أولت العناية بالمضمون وتناست الشكل.

وعليه يمكن القول أن تحليل دلالات السرد التي يعمد الروائي عن وعي إلى تجسيدها بإمكانها إضاءة الدلالة التي تعنى الرواية بتحقيقها حيث في إمكانها إعادة بنائها بفضل كشفه عن مكونات دلالية أكثر جوهرية.

وفي الختام أتمنى أن تكون هذه الدراسة قد أبرزت ما يمكن إبرازه من دلالات في رواية "الشمعة والدهاليز"، والفضل يعود لله أولا ثم يعود إلى كل الذين قدموا لي يد العون والمساعدة في إنجاز هذا العمل.

ومن الله أتمنى التوفيق والسداد

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

أولا: المصـادر

1- القرآن الكريم .

2- الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، دار الهلال، القاهرة، 1995.

ثانيا: المراجـع العربية

1- إبراهيم جنداري، الفضاء الروائي، عند جبرا إبراهيم جبرا، دار الشؤون الثقافية، بغداد ط1، 2001 .

2 – إبراهيم صحراوي، السرد العربي القديم- الأنواع والوظائف والبنيات- ،منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون ،الجزائر، بيروت، ط 1، 2005.

3- إبراهيم صحراوي، تحليل الخطاب الأدبي –دراسة تطبيقية رواية جهاد المحبين لجورجي زيدان أنموذجا-، دار الآفاق، الجزائر، ط1، 1999.

4- إبراهيم خليل، بنية النص الروائي. منشورات الاختلاف، الجزائر، ط01، 2010.

ابن منظور الإفريقي المصري، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع،بيروت، ط1، 2008.

5- أحمد حمد النعيمي، إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان . بيروت، ط01، 2004.

6- أحمد كمال زكي، دراسات في النقد الأدبي، دار الأندلس، بيروت، (د ط)(د ت).

7- أحمد مرشد، البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط01، 2005.

8- أحمد عيد، المستوى اللغوي للفصحى واللهجات، دار الثقافة العربية للطباعة، القاهرة،د ط، 1981.

9- أحمد رشدي صالح، الأدب الشعبي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط3، 1971.

10- أزيد بيه ولد محمد البشير ،تجديد الرواية العربية ،يوسف القعيد نموذجا ،الهيئة العامة لقصور الثقافة ،القاهرة ط1، 2006 .

11- آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، دار الحوار للنشر، ط1، 1997.

12- أمينة رشيد، تشظي الزمن في الرواية الحديثة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة،دط، 1998.

13- بشير محمد بويجرة، بنية الزمن في الخطاب الروائي الجزائري، 1970-1986، دار الغرب للنشر والتوزيع،الجزائر،ط1،2001.

14- جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، دار المعارف، القاهرة، 1973.

15- جمال غلاب، مقاربات في جماليات النص الجزائري، منشورات إتحاد الكتاب الجزائريين، دار هومة الجزائر، ط1، 2002.

16- جورج طرابيشي، رمزية المرأة في الرواية العربية ودراسات أخرى، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1985.

_ عقدة أوديب في الرواية العربية، دار الطليعة بيروت، ط 1، 1982.

17- جميل شاكر وسمير المرزوقي، مدخل إلى نظرية القصة، الدار التونسية للنشر، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر (د.ت).

18- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء - الزمن- لشخصية)، المركز الثقافي العربي، بيروت ط1، 1990.

19- حسن محمد حماد، تداخل النصوص في الرواية العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998.

20- حسن نجمي، شعرية الفضاء المتخيل والهوية في الرواية العربية، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 2000.

21- حسين الواد، البنية القصصية في رسالة الغفران، الدار العربية للكتاب، تونس، ط02، دت .

22- حلمي بدير، أثر الأدب الشعبي في الأدب الحديث، دار الوفاء لدنيا النشر والطباعة، الإسكندرية، د ط، د ت.

23- حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي ، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط02، 1993.

24- خالد حسين،شعرية المكان في الرواية الجديدة، مؤسسة اليمامة الصحفية، الرياض، دط، 2001.

25- رشاد رشدي فن القصة، المكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، 1970.

26- رشيد بن مالك، قاموس المصطلحات السيميائية للنصوص، دار الحكمة، الجزائر، 2000.

27- سعيد بنكراد، السيميائيات السردية، منشورات الزمن، الرباط، 2001.

- سيمولوجية الشخصيات السردية، (رواية الشراع والعاصفة لحنا مينا نموذجا)، دار مجدلاوي، عمان، ط1، 2003.

28- السعيد بوطاجين، السرد ووهم المرجع، مقاربات في النص السردي الجزائري الحديث، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2005.

29- سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1989.

- تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبئير)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، ط01، 1997.

- من النص إلى النص المترابط، مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2005.

30- سمر روحي الفيصل، الرواية العربية، البنية والرؤية، مقاربات نقدية، منشورات اتحاد الكتاب العربي، دمشق، 2003.

31- سمير المرزوقي، مدخل إلى نظرية القصة تحليلا وتطبيقا، دار الشؤون الثقافية العامة، آفاق عربية، بغداد، 1986.

32- سيزا قاسم، بناء الرواية– دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ–، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة،د ط، 2004 .

– القارئ والنص /العلامة والدلالة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2002.

33- شريف الجيار، التداخل الثقافي في سرديات إحسان عبد القدوس، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة،دط، 1994.

34- شعيب حليفي، هوية العلامات– في العتبات وبناء التأويل–، النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط1، 2005.

35- الصادق قسومة، طرائق تحليل القصة، دار الجنوب للنشر، تونس، 2000.

36- صبيحة عودة زعرب، جماليات السرد في الخطاب الروائي، دار مجدلاوب، عمان، ط1، 2006.

37- صلاح صالح، سرديات الرواية العربية المعاصرة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2003 .

– سرد الآخر، الأنا والآخر، عبر اللغة السردية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط01، 2003.

38- صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع الكتاب، القاهرة، 2003.

– نظرية البنائية في النقد الأدبي، المكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، 1978.

– قراءة الصورة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2003.

39- طه وادي، دراسات في نقد الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، دط، 1989.

40- عادل فريجات، مرايا الرواية، دراسات تطبيقية في النص الروائي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000.

41- عبد الحميد بورايو، منطق السرد– دراسات في القصة الجزائرية الحديثة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د ط، 1994.

42- عبد الرحيم العلام، من يحكي الرواية ؟ السارد في المرايا، الهيئة المصرية العامة للكاتب، القاهرة، 2008.

43- عبد الرحيم الكردي، السرد في الرواية المعاصرة(الرجل الذي فقد ظله نموذجا)، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 2006.

- الرواي والنص القصصي، مكتبة الآداب، القاهرة، 2006.

44- عبد العزيز شبيل، الفن الروائي عند غادة السمان، دار المعارف، تونس، ط1، 1987.

45- عبد القادر بن سالم، مكونات السرد في النص القصصي الجزائري، دار القصبة للنشر، الجزائر، 2009.

46- عبد اللطيف محفوظ، وظيفة الوصف في الرواية، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، بيروت، الجزائر، ط1، 2009.

47- عبد الله إبراهيم، المتخيل السردي (مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة)، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدر البيضاء، ط1، 1990.

48- عبد المالك مرتاض، ألف ليلة وليلة، تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية جمال بغداد، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط01، 1993.

- دراسة سيمائية تفكيكية لقصيدة أين ليلاي لمحمد العيد، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د ط، د ت.

- في نظرية الراوية (بحث في تقنيات السرد) عالم المعرفة، الكويت، 1998.

- تحليل الخطاب السردي (معالجة تفكيكية سيمائية) مركبة لرواية "زقاق المدق" ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، 1995.

49- عبد المنعم زكريا، القاضي، البنية السردية في الرواية، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، القاهرة، ط01، 2008.

50- عبد الوهاب الرقيق، في السرد، دراسات تطبيقية، دار محمد علي الحامي، تونس 1988.

51- عشتار داود محمد، الإشارة الجمالية في المثل القرآني، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1990، ص 152.

52- علال سنقوقة، المتخيل والسلطة في علاقة الرواية الجزائرية بالسلطة السياسية/ دراسة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2000.

53- عمر بلخير، تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2003.

54- عمر عاشور (ابن الزيبان)، البنية السردية عند الطيب صالح (البنية الزمنية والمكانية في موسم الهجرة الى الشمال)، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر 2010.

55- فيصل دراج، نظرية الرواية والرواية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط02، 2002.

56- قاسم المقداد، هندسة المعنى في السرد الأسطوري الملحمي، دار السؤال للطباعة والنشر، دمشق، ط1، 1984.

57- قدامة بن جعفر ،نقد الشعر، تحقيق وتعليق محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب، بيروت، دت.

58- مراد عبد الرحمان مبروك، بناء الزمن في الرواية المعاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1948.

59- محسن جاسم الموسوي، سرديات العصر العربي الإسلامي الوسيط، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 1997.

60- محمد الخيو، الخطاب القصصي في الرواية العربية المعاصرة، دار حامد للنشر والتوزيع، تونس، ط1، 2003.

61- محمد سالم سعد الله، مملكة النص، التحليل السيميائي للنقد البلاغي، الجرجاني نموذجا، عالم الكتب الحديث، إربد، ط1، 2007.

62- محمد عزام، النقد والدلالة، نحو تحليل سيميائي للأدب، منشورات وزارة الثقافة، سورية،دط، 1996 .

- شعرية الخطاب السردي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005.

63- محمد العيد، اللغة والإبداع الأدبي، دار الفكر للدراسات والنشر، القاهرة، دط، 1987.

64- محمود غنايم، تيار الوعي في الرواية العربية الحديثة، دار الجيل بيروت، ط2، 1993.

65- محمد فكري الجزار، العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، 1998.

66- محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت، ط01. 1982.

67- محمد يوسف نجم، فن القصة، دار الشرق، عمان، ط01، 1996.

68- محمد مفتاح، دينامية النص- تنظير وإنجاز- المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، 2006.

69- مصطفى الضبع، إستراتيجية المكان، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 1998.

70- مدحت الجيار، السرد الروائي العربي (قراء في نصوص دالة)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة،دط ، 2005.

71- مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط01، 2004.

72- ناصر حامد أبو زيد، العلامات في التراث دراسة استكشافية في مدخل السيميوطيقا، دار إلياس القاهرة، 1986.

73- ناصفة ستار، بنية السرد في القصص الصوتي (المكونات والوظائف والتقنيات)، منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق 2003.

74- نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، مكتبة غريب، القاهرة، ط3، 1989.

75- نجوى الرياحي، في نظرية الوصف الروائي، دار الفارابي بيروت،ط1، 2008.

76- نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج02، دار هومة. الجزائر،د ط، د ت.

77- وجيه يعقوب السيد، الرواية المصرية في ضوء المناهج النقدية المعاصرة، مكتبة الآداب، القاهرة، ط01 . 2005.

78- ياسين النصير، إشكاليات المكان في النص الأدبي، آفاق عربية، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط1، 1986.

79- يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، بيروت، ط02، 1992.

ثالثا:المراجع المترجمة

1- أودين موبير، بناء الرواية، تر : إبراهيم الصيرفي، دار الجيل،دط، دت.

2- برنارد دي فوتو، عالم القصة، ت: محمد مصطفى صدارة، عالم الكتب، القاهرة ، 1969.

3- تزيفيطان تودوروف، مفاهيم سردية، ترجمة: عبد الرحمان مزيان، منشورات الاختلاف، ط1، 2005، ص130.

4- جيرار جينيت، خطاب الحكاية بحث في المنهج، ترجمة: محمد معتصم وعبد الجليل الأزدي وعمر حلي، المجلس الأعلى للثقافة، الهيئة المصرية للمطابع الأميرية، الرباط، القاهرة، ط1، 1997.

5- جيرالد برانس، المصطلح السردي ت: عابد خزندار، المجلس الأعلى الثقافي، القاهرة، ط01 ، 2003.

6- ديفيد ديتش، مناهج النقد الأدبي، ترجمة: محمد يوسف نجم، مراجعة: إحسان عباس، دار صادر، بيروت، 1967.

7- رولان بورنوف ريال اونيليه، عالم الرواية، ت: نهاد التكرلي دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1991.

8- فيليب هامون، سيميولوجيا الشخصيات الروائية، ت : سعيد بنكراد، دار الكلام، الرباط، 1990.

9- كريستيان انجلي وجان إيرمان، السرديات ضمن نظرية السرد من وجهة النظر الى التبئير، ت: ناجي مصطفى، منشورات الحوار الاكاديمي والجامعي، الدار البيضاء، ط1، 1989.

10-والاس مارتن، نظريات السرد الحديثة، ترجمة: حياة جاسم محمد، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1998.

11-وولف غانغ كايزر، من يحكي الرواية ؟ ضمن طرائف تحليل السرد الأدبي، ترجمة محمد سورتي ، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، ط1، 1992 .

12-وليم راي، المعنى الأدبي من الظاهراتية الى التفكيكية ترجمة، يوئيل يوسف عزيز، دار المأمون للنشر والترجمة، بغداد، ط1، 1987.

رابعا: الدوريـــات والمجلات

1- أشغال الملتقى الدولي الخامس في تحليل الخطاب " الخطاب الروائي عند الطاهر وطار "23 - 24 فيفري2011، جامعة ورقلة.

2- مجلة الأديب المعاصر ، بغداد، عدد 44، 1992،.

3- مجلة أقلام الثقافية، بغداد، عدد 11، 1982.

4- مجلة آمال، الجزائر، عدد 51-52، 1982.

5- مجلة التبيين،الجاحظية، الجزائر، عدد 31، 2008.

6- مجلة التبيين، الجاحظية، الجزائر، عدد 33، 2009.

7- مجلة الثقافة الأجنبية، بغداد، عدد 02، 1992.

8- مجلة دراسات موصلية،الموصل، عدد27، 2009.

9- جريدة الزمان، بغداد، عدد 1599، 2003.

10-مجلة عالم الفكر ، الكويت، مج32، عدد 04، 1995.

11- مجلة عالم الفكر، الكويت، مج25، عدد23، 1997.

12- مجلة عالم الفكر، الكويت، عدد1، مج28، 1999.

13- مجلة العربي، الكويت، عدد 451، جوان 1996.

14- مجلة العربي، الكويت، عدد 416، 1993.

15- مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ،مج 13، ع 01، 1994.

16- مجلة الفيصل، دار الفيصل الثقافية، الرياض، عدد 288، سبتمبر، 2000.

17- مجلة المساءلة، الجزائر، عدد 03، 1992.

18- مجلة الموقف الأدبي ، دمشق، عدد 306، 1996.

19- مجلة الموقف الأدبي، دمشق، عدد 395،2004 .

20- مجلة العربي، الكويت، عدد451، جوان، 1996.

خامسا: الرسائل والأطروحات

1- رشيد بن مالك، السيميائية بين النظرية والتطبيق، رواية نوار اللوز . نموذجا . رسالة دكتوراه جامعة تلمسان، 1995.

2- مجموعة من المؤلفين الرواية المغربية أسئلة الحداثة ، الدار البيضاء ،1996، نقلا عن رسالة ماجستير مخطوطة بجامعة ورقلة.

فهرس الموضوعــــات

الفهــــــرس